MAPI RIVERA

Presentación de Javier Melloni

EL SENTIDO NUMINOSO DE LA LUZ

Aproximaciones entre creación y experiencia visionaria

Herder


Acceso Abierto



1

MAPI RIVERA

EL SENTIDO NUMINOSO DE LA LUZ

APROXIMACIONES ENTRE CREACIÓN Y EXPERIENCIA VISIONARIA

Presentación de Javier Melloni

Herder

Diseño de portada: Gabriel Nunes
Edición digital: José Toribio Barba

ISBN digital: 978-84-254-4143-1
1.ª edición digital: 2018

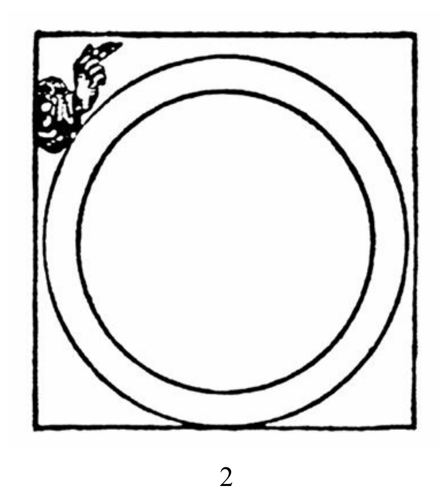


Herder
www.herdereditorial.com

ÍNDICE



A ti que eres fuente de Vida, Inspiración y Amor



2

PRESENTACIÓN
Atravesado por un rayo

Javier Melloni

Es muy poco frecuente encontrar en un mismo autor —autora en este caso— la confluencia de tres características: ser depositaria de una intensa experiencia espiritual, tener dotes artísticos y haber cultivado la teorización de ambos campos mediante lecturas amplias y plurales, lo cual le da un extenso conocimiento bibliográfico tanto del mundo artístico como espiritual y de las diversas tradiciones religiosas. La profusión de autores y textos que aparecen hacen que estemos ante una obra intencionadamente participativa, adjetivo que la autora utiliza en muchas ocasiones y que, como veremos, tiene diversas aplicaciones.

Este libro está atravesado por un rayo. Tratando de la luz, sus páginas son llamas. El carácter incendiario de la luz radica en su elemento numinoso, porque no es la luz óptica lo que se aborda aquí, sino *Aquello* que se manifiesta a través de ella. Lo propio de la luz no es solo iluminar, sino que ella misma contiene aquello que ilumina, esto es, que lo significativo de esta Luz no es lo que permite mostrar sino que ella misma es la substancia de lo que muestra. Lo luminoso se convierte en numinoso y lo propio de lo numinoso es el exceso, un exceso que proviene de otra región de esta única y misma Realidad que solo percibimos tenuemente. Mapi Rivera se sitúa en ese lugar con una naturalidad pasmosa, como si fuera evidente para todos. Su comprensión de la realidad brota de ahí, tal como lo confiesa desde la primera página. Todo el libro fluye de un modo diáfano y cristalino. No hay lugar para la sombra ni para lo retorcido.

Estamos ante un estudio exhaustivo de la experiencia visionaria y su relación con la creación artística. Ello tiene que ver con el fenómeno de la inspiración. Lo peculiar de esta obra es vincular directa y abiertamente la inspiración artística con lo sagrado, con lo numinoso. «Lo numinoso recorre la historia del arte de forma evidente u oculta, como un río que nutre, empapa y aflora en los procesos de creación», escribe la autora. Su convicción es que «la transcendencia es un fenómeno inherente a la condición humana, que no está necesariamente ligado a contextos religiosos. Es por ello que puede despuntar tanto en parajes profanos como sagrados». Ella abraza ambos desde el ámbito de la experiencia mística y desde la creación artística.

En la mística y en la expresión artística es clásica la distinción entre la visión y la audición. En la audición, los vehículos transmisores son la música y la poesía. En la visión, las artes plásticas. Mapi Rivera es una autora plástica a través de la cual fluye el verbo. Esta obra es el resultado de un ejercicio de reflexión, de meditación y de escritura

que durante diez años le ha permitido comprender mejor su propia y doble experiencia, como mujer visionaria y como artista.

El punto de partida de esta investigación es concebir la visión como un modo de conocimiento. «Ver es un sentido particular de saber, de saber algo sin la menor duda» dice recurriendo a un anciano tolteca. Con palabras de la autora, «el propio proceso de creación es una forma de conocimiento o un modo de expresión del conocimiento visionario». A mi modo de entender, no es «o» sino «y». Ambas cosas son esenciales. Por un lado, el acto de crear es un modo de conocer la realidad y lo que subyace tras ella. Es un acceso específico que se nos da como humanos para participar en el mundo en el que vivimos. Y, por otro lado, hay un conocimiento místico que no se da por vía sensorial ni por vía racional y que encuentra la posibilidad de expresarse en la creación artística. Tal expresión es indispensable en los humanos. Enfermamos si no lo hacemos. Todo el libro es una llamada y un estímulo para lograrlo: ver más para expresar más, y expresando más, transformar la realidad. En palabras de la autora: «Veo y lo que veo me modifica, al mismo tiempo que modifico lo que veo». Nosotros, nuestra percepción de la realidad y la realidad son inseparables. Tomar conciencia de ello tiene consecuencias imprevisibles, porque nos hace cocreadores de la realidad que percibimos. Así nos encontramos con un segundo sentido del término «participación».

El hilo argumentativo del libro avanza en torno al reconocimiento de tres cuerpos: el Cuerpo de Percepción, del saber y del conocimiento. Se trata de un recorrido hacia capas más expandidas del ser, lo cual es acompañado por el desarrollo de un diagrama que se va haciendo cada vez más complejo. No deja de ser paradójico, sorprendente y significativo que utilice la palabra cuerpo en contraste con la ingravidez de la luz y de la experiencia numinosa. Pero precisamente aquí radica la aportación de esta obra: unificar la luz inmaterial y su concreción matérica, lo tangible y lo intangible, tal y como los seres humanos lo experimentamos de manera continua en tanto que los estados interiores más sublimes los reconocemos a través de nuestra condición corpórea.

El primer cuerpo, el de percepción, se refiere al potencial de todo ser humano para captar lo invisible. El cuerpo es «conciencia encarnada». En actitud de receptividad, la corporeidad va desplegando su campo de conciencia. La autora habla con naturalidad del potencial de la condición humana para captar otros planos de realidad, los cuales han estado presentes en todos los tiempos y en todos los lugares, aunque con nombres distintos. Puede sorprender que mencione la mediumnidad o la canalización, facultades que en las culturas aborígenes están asumidas por los chamanes. Es sugerente su distinción entre el Cuerpo de Percepción contraído (el ojo exterior) y el Cuerpo de Percepción dilatado (el ojo interior). A la vez que explicita la afirmación del mundo invisible, la autora se esfuerza por encontrar puentes con la ciencia contemporánea, en particular con la neurociencia. El ojo interior no excluye el ojo exterior. Se requieren mutuamente. Aunque «para poder ver el interior es necesario dejar, total o parcialmente, de ver el exterior», afirma. Pero no solo se trata de eso. Ahí estamos solo en el primer estadio. Hay que explorar dentro del ojo mismo, dentro del fenómeno de ese ver que es

un conocer. ¡Disuelve tu cuerpo entero en la visión: hazte mirada, hazte mirada, hazte mirada!, leemos citando a Rumi.

El segundo cuerpo, el del saber, supone una elevación y una entrada en otro ámbito de la realidad, lo cual se corresponde con una apertura de la conciencia. Este cuerpo se refiere al contenido de la experiencia visionaria que nos sitúa en el mundo imaginal (expresión acuñada por el islamólogo Henry Corbin) y en el mundo arquetipal (identificado por Carl Gustav Jung). Es el territorio del chamán y de los místicos visionarios. La autora ofrece múltiples testimonios de tales experiencias de las diversas tradiciones. Este contenido visionario hoy forma parte de lo que ella llama «el iconostasio universal». En el templo cristiano, el iconostasio hace de tránsito entre lo visible y lo invisible. Rivera considera que es indispensable para nuestro tiempo tener en cuenta el legado milenario de todas las tradiciones. Esta obra contiene mucho material y referencias para nutrir el contenido de tal iconostasio. El privilegio y la responsabilidad de nuestra generación es poder acceder a este legado que se extiende en el tiempo y en el espacio como jamás había sido posible hasta ahora. Es un depósito que han de hacer suyo todos los artistas.

El tercer cuerpo, el del conocimiento, supone un descenso hacia el mundo a través del acto creador. Podemos hablar de descendimiento porque implica un compromiso con la materia y un actuar en la densidad de lo tangible. Lo relevante y original de la propuesta de Rivera es que este acto creador no es individual sino que bebe y está precedido por ese iconostasio milenario y universal. La propia experiencia visionaria del artista se nutre y se completa con la de tantos que le preceden. La convicción de la autora es que el artista posee un lenguaje sin fronteras en el tiempo y en el espacio que es idóneo en nuestro mundo a la hora de transmitir el saber acerca de lo Invisible. Los artistas, al estar desvinculados de los marcos confesionales donde antaño quedaban constreñidos a una sola interpretación, pueden hoy ser vehículos más disponibles para lo Invisible. El arte, en el lenguaje de esta obra, consiste en la capacidad de traducir el cuerpo del saber en el cuerpo de conocimiento. Cada artista y cada ser humano debe encontrar su medio.

Todo esto es lo que nos es ofrecido en un texto frondoso y extenso en el que la autora comparte con generosidad sus lecturas y hallazgos. Para ello se rodea de testimonios de místicos y artistas que han experimentado esta apertura y que han sabido plasmarla, ya sea con sus escritos o con sus obras, tal como ella ha hecho.

Esta lectura es ya, por sí misma, una experiencia que abre el Cuerpo de Percepción, conduce al cuerpo del saber y estimula al cuerpo de conocimiento. Tal es la fuerza y tal es el don que contienen estas páginas. Y así llegamos a una tercera significación del carácter participativo de este libro. Se trata de una invitación a abrirse a la doble dimensión del ser humano: la inmanente y la trascendente, la grávida y la ingrávida, en una circularidad continua que pasa a través del actor creador. Este proceso es activo y pasivo al mismo tiempo, ya que cada ser humano es tanto receptor como cocreador. Cada uno de nosotros es apertura y receptáculo de lo numinoso, lo cual no solo toma forma a través de lo que creamos, sino de lo que somos. En definitiva, nuestra propia

existencia es la unificación de los tres cuerpos, la obra de arte que estamos llamados a ofrecer al mundo.

Nuestra generación ha recorrido suficiente camino para dar cabida a un texto como este. Ha podido surgir y lo podemos recibir. Tal es el *Kairós* de nuestro tiempo. No podemos más que celebrarlo, agradecerlo y dejar que nos fecunde.

AGRADECIMIENTOS

Mi primera muestra de gratitud es para mi linaje intelectual: para mis directores de tesis, Josep Maria Jori y Miquel Àngel Planas, por animarme a ir más allá de mis límites, por demostrarme que es posible trascenderlos y llegar «adónde no se sabe por donde no se sabe»; para mis compañeros de investigación: juntos creamos un ambiente propicio para que fuera cuajando el saber, en especial para Ramón Casanova, por las epifanías que hemos compartido alrededor de distintos proyectos de creación, y para Mónica Álvarez, por ese intercambio tan fructífero de anécdotas, inquietudes y conocimiento.

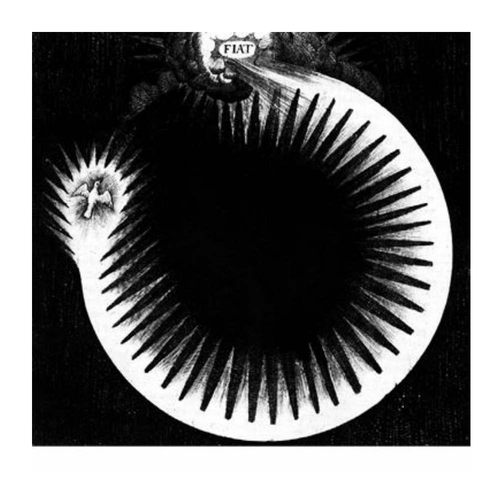
Gracias al tribunal de tesis: Carmina García, María Josep Balsach y Raquel Bouso; sus comentarios me alentaron a hacer una revisión detallada que acabó configurando este libro.

Gracias a Javier Melloni por presentar el libro y por enriquecer esta investigación con el relato personal de su propia experiencia de iluminación. A Teresa Guardans, por su apoyo. A Ana María Oliva, por mostrarme un mapa de mi campo energético. A Esther Costa, por guiarme de forma sosegada e intuitiva al paisaje imaginal al que pertenezco. A Rene Mey, por reafirmar mi confianza en la luz interior. A mis amigos Núria Megias y Alfredo Castellanos por ser una fuente continua de inspiración.

Vayan otras muestras de gratitud para mi linaje biológico, en especial a Lourdes Guiral y Angelines Rivera por su colaboración en la revisión del texto original, y sobre todo a los ancestros que me acompañan.

Mi gratitud silenciosa es para los sensitivos que, bajo estrictas condiciones de anonimato, me han permitido acceder a sus entornos y apalabrar sus experiencias.

Finalmente, doy las gracias a la editorial Herder por apostar por este texto y por cuidar todas las fases previas a su publicación.



3

Pido comprensión al espíritu por intentar apalabrar lo inefable.
Doy gracias al espíritu por su aliento.

PRO-LOGAR

Porque creo, creo

Una lluvia intensa de verano hace ensordecer los ruidos de la casa y crea, de pronto, un ambiente anómalo, transfigurado. He viajado al lugar de mi infancia, cargada con los documentos de mi tesis doctoral. Varias personas que la han leído me han animado a revisarla para su publicación. Quizá porque estoy en esta pequeña habitación percibo *flashes* de momentos vividos. La lluvia intensa, con su descarga enrarecida, crea una especie de cortina que me aísla del presente y me transporta a la niñez. Experimento instantes de lucidez en los que mi vida se sucede en una panorámica de imágenes rápidas, fugaces, que se interconectan en una constelación de sentido.

Hace tiempo que me pregunto qué me impulsó a investigar sobre la luz y su sentido numinoso,[1] por qué me he dedicado a indagar la experiencia vital de chamanes, místicos, visionarios, creadores, por qué me apasionan sus historias, sus encuentros con espíritus, sus visiones de luces indescriptibles, sus intuiciones e inspiraciones. La respuesta, ahora lo sé, está en mi infancia o puede que mucho antes. Según la clarividente Dora Kunz (1904-1999) nacemos con unos potenciales, dones que se desarrollarán en mayor o menor medida en función de nuestro entorno y de nuestra vocación. Kunz era capaz de ver el aura o campo energético de las personas; en su obra *The personal Aura* la describe con sencillez y precisión como una flor que va abriendo sus pétalos a medida que crecemos. Este campo vital está interpenetrado por un flujo universal y cósmico que interactúa con ella.

Cuando era niña me sentía íntimamente vinculada con este flujo latente y vivo. Si intento describir la luz que percibía me viene la imagen de un cordón umbilical luminoso, un río de luz vibrante que unía mi corazón a la Fuente de esta luz. Nunca sentí que esa luz fuera mía, o que emanara de mí, sino más bien que me permeaba, que me nutría desde un lugar sutil y primigenio. Era como estar bajo la lluvia sin resguardo. Sentía una gran paz y un gran bienestar. Jugaba durante horas y días en el corral de la casa de mis abuelos y el tiempo era eterno. Al jugar abrimos nuestro ser a ese flujo de luz; no hay nada más creativo que explorar, jugar, imaginar, hacer albóndigas de barro, ver crecer las verduras del huerto, corretear sin rumbo por los caminos y las lindes de los campos.

Crecer con esa libertad favoreció que mi vínculo con la luz se reforzara y perdurara. Ya en aquella época intuía que ese flujo de luz, esa fuerza o energía interior era poderosa y se la podía invocar. A veces nos subíamos en el «dos caballos» azul de mi madre y el coche no arrancaba; ella se ponía muy nerviosa e impaciente, pero yo miraba a mis adentros y pedía ayuda a la luz. Lo curioso es que algo impalpable sucedía, algo cambiaba para romper la crispación del momento, y el coche arrancaba. Aunque no sabía cómo gestionarla, tenía la intuición de que esta luz también podía sanar y atenuar el

dolor. Sentía esta corriente luminosa de forma asidua y sosegada. Ahora mismo también la siento; por eso estoy escribiendo lo que quiero que sea un prólogo —lo que antecede al *logos* o discurso—, mi tesis revisada.

Esta luz tiene sus propias leyes. ¿Por qué si, como afirman las personas clarividentes, está siempre aquí para nutrirnos, inspirarnos, sanarnos, no todos somos capaces de percibirla? Y aun cuando así lo hacemos, ¿por qué solo tenemos vislumbres, destellos, atisbos de su inmensidad?

Con el tiempo he descubierto que es imprescindible un estado abierto, poroso, perceptivo. La inocencia de la infancia favorece estas situaciones, pero ¿qué sucede cuando crecemos? En mi caso, la mirada interior, recogida y ensimismada, empezó a virar, poco a poco, hacia el exterior. A medida que ese vínculo primigenio se iba debilitando, perdía el sentimiento oceánico e iba aumentando mi conciencia de ser separado. Esa delimitación personal que en el ámbito de la psicología se reconoce como «ego» eclosionó en la adolescencia. Me estiré y me convertí en una joven alta y guapa, y empecé a reconocerme en la mirada de los otros. Casi me olvido de la verdadera belleza, la hermosura de esa luz que había impregnado mis primeros años. Esta luz es expansiva: no retiene, no juzga, pero solo se manifiesta cuando uno también es, asimismo, expansivo, y permite que ella fluya a su través. El egoísmo hace de pantalla; es como una coraza que nos aísla de ella.

Mi adolescencia estuvo teñida de entusiasmo, enamoramiento y enfermedad. Padecí una psoriasis que se extendió por todo el cuerpo. Eso indicaba un desequilibrio interno, una desarmonía que no mejoraba por mucho que probáramos todos los tratamientos que estaban a nuestro alcance, tanto convencionales como alternativos. Me enamoré e inicié una relación que duró casi cinco años. Tras una decepción profunda, perdí la fe en el amor, me entregué al desamor y esa fue la peor decisión de mi vida. La luz que había sentido de forma íntima pasé a percibirla tan solo de forma intermitente y esporádica. Mis relaciones se enturbiaron, se volvieron pobres e interesadas. Me movía principalmente por el miedo y la inercia. Como me instalé en la desconfianza, ya no me entregaba a nadie de forma íntegra y todas mis relaciones fracasaban, porque ¿acaso es posible amar con reservas? Por suerte, había decidido estudiar Bellas Artes, y así fue como empecé a «jugar» de nuevo. Puedo decir que el arte fue un «salvavidas» que me dio margen para volver a encauzarme.

Me di cuenta de que para crear tenía que silenciarme, tenía que recuperar aquel espacio interior de la niñez; por eso me recogí durante largos períodos en mi estudio o en la naturaleza, para aquietar y acallar las voces superficiales, del mismo modo que los chamanes se aíslan en cuevas o bosques y los místicos se retiran en la soledad y en la oración. Necesitamos virar la mirada, dejar de mirar fuera para mirar dentro, y aunque miremos fuera, hacerlo desde dentro. Crear requiere estar presente; reclama ir abriendo fisuras en la armadura del ego, porque por esas grietas se cuelan intuiciones, epifanías súbitas e ideas inspiradas. Estar plenamente abierta, desnuda a esa luz, es estar expuesta al saber universal. Es la absoluta entrega y la mayor riqueza. Esta es la gran paradoja: cuando uno se desnuda y se vuelve totalmente vulnerable, todo es posible.

La enfermedad que en la adolescencia había sentido como un estigma, se convirtió en una especie de barómetro exterior de un estado interno que me ayudó a recuperar la armonía (todavía me ayuda a mantener el equilibrio). Ha sido un proceso de sanación holística que ha implicado tanto al cuerpo como al espíritu y que ha ido paralela con mi proceso de creación. En mi anhelo de descubrimiento, de regreso al origen, fui desprendiéndome de las pieles, capas, velos que cubrían el cuerpo hasta llegar a la desnudez que, en mis obras fotográficas, simboliza la entrega incondicionada, el «intento inflexible» como diría el chamán yaqui Don Juan: la mirada limpia, conquistada a voluntad.

Buscaba, sin saberlo, de forma intuitiva, volver a percibir la luz, y la luz me fue dada, como un regalo. Cuando venía de imprevisto, me sumía en un estado de gozo: mi visión se transfiguraba, los objetos se desdibujaban, se desgranaban como diminutas partículas luminosas. Sobrecogida por la visión que rasga lo aparentemente visto, que revela una realidad otra, me sobrevenían las ganas de transcribir una experiencia que iba más allá de mí; la certeza de saberme infinita, ilimitada. Cuando el influjo de la visión se apaciguaba, escribía y dibujaba lo que había visto. No puedo negar las visiones que me embargan y me impulsan a crear. Tampoco niego la sintonía con otros creadores que, a su vez, no niegan sus propias experiencias. Pero ¿qué es lo que no negamos?

El acceso intuitivo a la visión. De esta experiencia visionaria, sumamente perceptiva, que transcribo en diarios en blanco, nacen todos mis proyectos. Precisamente, la hipótesis de este libro es que la «visión» es imprescindible para que la creación devenga genuina, que el roce con lo numinoso es el germen de toda obra de arte, que si esta inspiración falta, la obra se limita a la especulación. El estado inspirado que propiciaba jugando durante horas en el jardín es el mismo estado que se procuran los chamanes, los místicos y visionarios cuando oran, cantan, danzan, se aíslan, ayunan, observan sus sueños o ingieren enteógenos.

No hay escuelas de arte ni universidades que preserven y transmitan este secreto. Se enseñan las técnicas físicas, pero se olvidan los modos metafísicos. En mi caso, tuve la suerte de conocer al Dr. Josep Maria Jori, uno de los pocos maestros que entiende la docencia como una iniciación, que sabe ver en sus alumnos sus talentos ocultos y enseña a gestionarlos para que estos afloren a través de la creación. Su guía fue imprescindible en mi desarrollo como persona y como creadora. Este libro no existiría sin su capacidad para ver el bosque sin perder de vista los árboles. Sin su visión panorámica del fenómeno de la experiencia visionaria, esta investigación no hubiera alcanzado tal magnitud, desarrollo que hemos sintetizado para su publicación. En especial, le agradezco su discernimiento a la hora de plantear una cartografía de la experiencia visionaria y creadora que iremos desplegando para mejor entendimiento del proceso íntegro de la creación genuina. Se trata de un mapa experiencial que en muchos sentidos coincide con la vía del chamanismo, la mística y la psicología transpersonal. Todos estos ámbitos del saber buscan un mejor y más profundo conocimiento de «uno mismo», entendiendo «uno mismo» como aquel ser esencial que está íntimamente unido a lo más profundo de nuestro ser y que al mismo tiempo nos trasciende. Todos estos campos de saber

procuran la percepción desnuda del mundo, conocen las formas de «salir se sí», de abandonar las lindes restrictivas de lo ordinario para sumergirse en el Misterio.

Creemos que los creadores también somos «aventureros del Infinito», en palabras de la estudiosa de la mística Evelyn Underhill (1875-1941), que nos sumergimos en el mundo de las ideas, de los arquetipos, de la inspiración. La luz de la que tanto hablan los místicos y visionarios en sus relatos no nos es ajena. Las imágenes a las que accedemos conforman un mosaico caleidoscópico, brillante y fluido, y, en la medida en que traducimos nuestra visión, que tenemos la imperiosa necesidad de registrar lo visto, somos creadores, aportamos relatos de trascendencia. De esta forma, tal como hacen los chamanes que comparten sus visiones con el resto de la comunidad haciéndolos partícipes del viaje, vamos creando un mapa visible de lo invisible.

Como creadora, el estudio que planteo en este libro es participativo. A pesar de que no se incluyen ni comentan las obras de mi propia trayectoria visual, mi experiencia vivida y vívida de visión y creación es el punto de partida que me permite reconocer vivencias similares de otros visionarios y creadores, a partir de sus testimonios, relatos y obras de arte. Más de diez años han transcurrido desde que empecé esta investigación sobre el fenómeno de la experiencia visionaria, que he desarrollado en paralelo a mi proceso de creación. Sin embargo, durante este último año, la dedicación e inmersión en su redacción fue total, de manera que pude hacer una autoscopia, verme viendo, es decir, desdoblarme para observar lo que ocurría cuando me encontraba en estado inspirado. Esos momentos epifánicos, esas intuiciones inesperadas, también han sido el motor y desencadenante de la escritura de este libro. Por ello, no es extraño que una de las principales cuestiones que vertebra este estudio sea el fenómeno de la inspiración. Este flujo de luz que percibía en la infancia y que todavía me acompaña en la madurez no es una metáfora, como bien afirma el místico indio Sri Aurobindo (1872-1950). Para quien lo siente y lo ve, es más alentador, más vibrante y más real que la realidad aparente. La inspiración puede tomar múltiples formas, imágenes, alientos, pero la luz es una de sus manifestaciones más testimoniada. Una luz cegadora, más luminosa que la luz solar, una luz apofática, imposible de describir, una luz que hiere, que rasga la visión, que transforma y transfigura, una luz que es «tiniebla luminosa», que es fuego incandescente, que es manantial, río, caudal inagotable, una luz que, como dice la mística Margarita Porete (siglo XIII), no se puede soportar en vida de forma prolongada.

Creo que ir al encuentro de esta luz, dejar que nos atraviese, nos inspire, nos transforme, es el verdadero sentido de la vida; por ello espero que este libro sirva de guía a todos aquellos que os atreváis a emprender el viaje a lo desconocido. Porque si, tal y como afirmaba Krishnamurti, «la libertad es una tierra sin caminos», no está de más conocer los recorridos de otros aventureros, sus visiones, sus luces y noches oscuras, saber que existe la posibilidad de perderse y reencontrarse y, sobre todo, de enfocarse hacia el sentido numinoso que palpita en el fondo de toda vida, de todo anhelo, de toda búsqueda.

La escritura de este libro ha sido un ejercicio de pronunciamiento, un intento de apalabrar lo inefable que me ha permitido entender y expresar verbalmente mi propia

experiencia como creadora, entrelazada con la de otros creadores, cuya obra supone la culminación de un proceso interno, visionario y transformador. He comprendido que el proceso de creación es una forma de conocimiento o, mejor incluso, un modo de expresión del conocimiento visionario, pero, ante todo, me ha servido para saber que creo porque creo.

1. Término acuñado por el teólogo Rudolf Otto (1869-1937) para referirse a ese sentimiento de lo sagrado que es común a todas las religiones y que parece estar en la médula del ser humano desde el inicio de los tiempos.



4

APERTURA DE LA MIRADA
A modo de introducción

Para ir adónde no se sabe hay que ir por donde no se sabe.

San Juan de la Cruz

Tras los ojos cerrados de los iconos arquetípicos de Buda intuimos visiones de parajes imaginales, del vacío o de la Clara Luz. En la *Transverberación* de Bernini (fig. 4), los ojos entrecerrados de Teresa de Ávila están arrebatados por la visión de una luz que como un dardo de oro le atraviesa el corazón y la sume en un gozo y un dolor extremos. Esa rendija entre los párpados simboliza la vía de acceso a la visión extraordinaria, visión que puede percibirse con los ojos cerrados, pues lo que realmente deviene imprescindible es la apertura de la mirada interior. Por eso, inspirados en estas miradas ensimismadas, llamamos apertura a esta introducción.

Otros muchos relatos textuales e imaginales de sensitivos, chamanes, místicos, creadores y personas que han tenido experiencias visionarias espontáneas, nos servirán para entender lo que sucede detrás de los párpados durante la visión interna. El estudio de estos registros, entendidos como vestigios de lo numinoso, es la única fenomenología que podemos utilizar. Porque, tal y como afirma George Steiner (París, 1929) en su ensayo sobre la necesidad de una «presencia real», de un sentido transcendente en las artes, «cuando se trata del significado y la valoración en las artes, nuestros mejores informadores son los artistas».[1] No hay mejor teoría, en el sentido original de la palabra que aludía a una «lucidez concentrada», a una «vista atenta» o «fuerza de visión», que el testimonio en primera persona de aquellos que han visto y experimentado lo numinoso.

Los ojos totalmente abiertos del Pantocrátor románico (fig. 10) o del protagonista de la escena final de *Avatar* corresponden a la mirada dilatada y radiante de alguien que ha cerrado los ojos para volver a abrirlos a una vida nueva. Este libro se desarrolla en este lapso entre el cierre y apertura de la mirada, un parpadeo en el que todo es posible.

LA REALIDAD ASEDIADA

Parece incluso que la determinación misma de la obra de arte es que se convierta en vivencia estética, esto es, que arranque al que la vive del nexo de su vida por la fuerza de la obra de arte y que, sin embargo, vuelva a referirlo al todo de su existencia.

Hans-Georg Gadamer

Cabe preguntarse por qué los creadores asediamos continuamente la realidad. Por qué hoy en día, que disponemos de los medios y técnicas más punteros, reproducimos las imágenes hasta la saciedad y las compartimos en las redes sociales de forma que el primer reflejo de nuestra experiencia de lo Real siga reflejándose y multiplicándose hasta llegar a ser viral.

Pero quizás, antes deberíamos cuestionarnos qué es exactamente la Realidad y por qué hay tantas aproximaciones a ella como miradas, personas, creadores hay en el mundo. Por qué el primer chamán empezó a asediarla en el interior de la caverna recreando sus visiones internas y qué ha ocurrido desde ese día hasta el presente, en el que el descubrimiento de la fotografía, el vídeo y la accesibilidad de estos medios a través de un simple terminal móvil hace que la mayoría de la gente pueda asediarla de forma inmediata.

Si la Realidad tiene capas o velos que la imagen puede desvelar, el modo en que decidamos auscultarla también puede enfocarse en alguno de esos velos, desde los más superficiales a los más profundos. Nuestro estudio contempla principalmente a aquellos creadores que consiguen imaginar la realidad en sus niveles más hondos, viviendo antes un proceso similar al que se intuye en la experiencia pictórica del chamán de las cavernas.

Los métodos de despertar la visión son los que permiten acorralar lo real día y noche, como si de una ciudad o fortaleza sitiada se tratara; privarla de comida y de sueño, mantenerla despierta, en estado de vigilia permanente, para que, finalmente, se rinda y nos revele su apariencia oculta, su verdad escondida. Proceso que, en realidad, experimenta la persona creadora a través de métodos intuitivos, buscados o propiciados por el estudio, la lectura, el aislamiento, incubaciones en el taller, recogimientos en su propia fortaleza interior que favorecen la visión renovada de lo Real. De esta vivencia inspirada, imaginada, nacerá una imagen nueva fruto del asedio de lo íntimo, de aquello aparentemente invisible que también, o quizás en mayor medida que lo visible, conforma la Realidad.

Porque, ¿acaso podemos ignorar esos relatos del mundo transfigurado, radiante, luminoso que acompañan al ser humano desde el origen? ¿Esas visiones cargadas de símbolos, de sentido y de presencia, que toman cuerpo de imagen gracias al creador visionario y que descubren, como si de un prisma se tratara, nuevas facetas de lo Real? Todos esos testimonios verbales e imaginales, vibrantes, vivos, que son fruto de la experiencia directa de la persona creadora, permiten abrir nuevas fisuras en sus muros, a través de las cuales vislumbrar una realidad transfigurada, radiante y numinosa o, al menos, mantener en estado de sitio nuestra percepción del mundo.

Por ello, en este estudio pretendemos abrir diques y compuertas, tender puentes al interior del castillo y dejar que desde sus moradas interiores discurran los relatos de visiones extraordinarias, las epifanías súbitas, las imágenes inspiradas de creadores, místicos, chamanes y visionarios de todos los tiempos que no pudieron o no quisieron contener su impulso de testimoniar lo visto. La contemplación estética de estos registros es la que, como decía Gadamer en la cita inicial, conseguirá arrebatarnos de lo cotidiano,

al tiempo que nos devolverá al todo de la existencia. Porque la multiplicidad de aproximaciones a la Realidad, sus continuos y variados testimonios, si nacen desde el asedio genuino, apuntan a esta totalidad de la existencia, al pulso vital, al temblor latente que impregna todo lo Real.

EL FENÓMENO DE LA INSPIRACIÓN

«Inspiración» nunca puede significar otra cosa que la acción de una fuerza espiritual dentro de uno.

Ananda K. Coomaraswamy

La imagen resultante de la performance *Artist as a combustible,* de 1986, de la artista Jana Sterbak (Praga, 1955) transmite de un solo impacto visual muchos de los interrogantes que nos planteamos sobre el fenómeno de la inspiración. En esta acción, Sterbak se encuentra de pie y desnuda en una habitación oscura con un pequeño cuenco de pólvora sobre su cabeza que, al arder, emana una intensa lengua de fuego. Esta llamarada súbita y transitoria simboliza la irrupción inesperada de la inspiración. La fotografía que documenta y captura este instante parece rendir un tributo contemporáneo a la obra de El Greco titulada *La venida del Espíritu Santo* (*ca.* 1600), obra de factura vertical que recoge la escena de Pentecostés en la que María y los apóstoles se encontraban reunidos, cuando, de forma inesperada, apareció «un viento impetuoso, se sintió un temblor del cielo que llenó toda la casa… Entonces se les aparecieron como unas lenguas de fuego que se dividían y se situaban sobre cada uno».[2]

Del mismo modo que esta fuerza espiritual y luminosa concedió a los apóstoles el don de expresarse en lenguas extrañas, una lengua de fuego consume y transforma a Sterbak, la ilumina con la visión de imágenes inesperadas. Mantener viva esa llamarada obliga a los creadores a moverse entre dos mundos, el de lo invisible y el de lo manifestado. Unidos por el hilo luminoso —la llama incandescente de la inspiración— consiguen interpretar y transcribir su experiencia, estirando, dilatando y reinventando un lenguaje que no alcanza a expresar su dimensión fulgurante, asombrosa y siempre inédita.

Pero ¿qué es esa fuerza incontenible, ese rastro indeleble que llamamos inspiración? ¿Es ella la que crea a través de poetas y artistas? ¿O somos los creadores los que la invocamos desde el interior? ¿Cómo es el arte que surge de un momento de furor inesperado y sorprendente? ¿En qué se diferencia la creación inspirada de la que no lo es? ¿Es la inspiración la que confiere vitalidad a la creación? ¿Es imprescindible su experiencia para que esta devenga genuina? Son cuestiones que, a pesar de haber estado entrelazadas con los procesos de creación desde tiempos antiguos, siguen siendo actuales, tanto más si tenemos en cuenta que no es fácil encontrar respuestas en los estudios y prácticas de arte contemporáneo. Los creadores, como los poetas de antaño, seguimos lidiando con ella, ya sea de forma buscada, anhelada e invocada, mirándola de frente o de forma esquiva, dándole la espalda, pretendiendo ignorar su fuerza y su sentido. En cualquier caso, la inspiración se nos antoja la clave del fenómeno creativo.

Desde la antigüedad más remota se reconocen estados en los que el ser humano se ha visto poseído por una fuerza misteriosa en estado de trance. En la Grecia arcaica «los estados de furor se producían en las celebraciones anuales en honor a Dionisos». Durante estos rituales las mujeres salían de la ciudad donde «después de realizar libaciones y sortilegios entraban en trance «aguijoneados por el delirio del furor involuntario».[3] Homero (siglo VIII a.C.) relata un modo de contactar con los dioses y augurar el futuro a través de la invocación de las musas. Hijas de Zeus y Mnemósine, diosa de la memoria, son las mediadoras entre lo divino y lo humano. Los cantores y poetas dependían totalmente de ellas, pues solo podían crear de forma inspirada. Las mujeres poseídas por el furor báquico entraban en un trance profundo; su voluntad quedaba anulada y, *a posteriori,* apenas recordaban algo de lo acontecido. Sin embargo, las musas revelaban su presencia tras la llamada del poeta. El contacto con ellas era activo y participativo; requería la colaboración del creador para traducir el mensaje inspirado.

Una situación intermedia a la inspiración báquica y homérica es la del «furor divino» que plantea el tratadista Ficino (1433-1498). El furor divino «es un movimiento del alma causado directa o indirectamente por el contacto establecido entre esta y la divinidad, origen de la inspiración».[4] Ficino se basa principalmente en la concepción platónica, pero también en los tratados herméticos. Para Platón, el furor divino se producía cuando «el alma volvía a atravesar en sentido inverso cada región del cielo», despertando «del letargo terrestre gracias al súbito recuerdo de la belleza divina, reflejada en la belleza de la naturaleza».[5] Sin embargo, siguiendo los escritos herméticos, Ficino introduce el concepto de «voluntad». Sin ella, sin la predisposición del creador, el encuentro entre lo divino y lo humano, la inspiración, no se manifiesta.

La vocación de la persona creadora, la voluntad de ser arrebatada, zarandeada, raptada por lo divino era un factor decisivo para Ficino. Para que el «furor divino» se manifestara era necesario un «furor humano» que lo correspondiera. Dios quería que el ser humano quisiera ser raptado: «Como la luna no resplandece hacia el sol si primero no es iluminada por el sol, tú no amas este divino amor si no estás inflamado de este divino amor que te ama y amándote te asciende hacia el fervor de amar».[6]

RESTAURAR EL VÍNCULO CON LA INSPIRACIÓN

Lo creado debe alabar al creador: la esencia del ser no está concluida hasta tanto no haya una lengua que la enuncie. El ser y su magnificencia deben ser pronunciados, esto es la plenitud del ser.

F. Walter Otto

La vía de la creación artística se ha fundamentado, desde tiempos antiguos, en el acceso a la inspiración. De su encuentro furioso, arrebatador o sereno surgía el arte verdadero, las ideas nuevas que después podían ser ordenadas y compuestas a través de las normas artísticas. El concepto de furor divino sigue teniendo vigencia en la actualidad. Creemos que las musas siguen reuniéndose cada noche en la cima del monte Helicón para

aproximarse a los seres humanos y celebrar su canto. Podemos constatar que las personas visionarias, místicas, creadoras, seguimos asombrándonos al sentir su presencia.

Entre la posesión furiosa y el suave dictado de su influjo, el ser humano conoce y ha desarrollado técnicas para ver, oír y experimentar su fuerza. Investigaremos los métodos utilizados desde tiempos ancestrales para alterar la conciencia, girar la mirada, sentir y ver con los ojos interiores las visiones e ideas inspiradas, así como los modos en que estos arrebatos, visiones súbitas, iluminaciones, son registrados a través del lenguaje y la práctica artística.

Queremos aclarar el fenómeno de la inspiración que en la contemporaneidad suele ser denigrado al vincularse con la idea del artista genial egocéntrico. El origen de esta genialidad personal hay que buscarlo en el Renacimiento.[7] Es entonces cuando el artista consigue producirse voluntariamente un entusiasmo interior con fines de creación artística. Al interiorizar el furor de manera plena, al desvincularlo de una fuente misteriosa exterior, este pasa a ser domesticado. El creador ya no está sometido a los envites divinos, pero empieza a estar dominado por su propia pulsión personal.

Hoy en día se considera un genio a la persona que destaca por tener unos talentos sobresalientes asociados generalmente a la creatividad y a la originalidad. Sin embargo, nosotros vinculamos el concepto de genialidad a las personas denominadas *sensitivas,* personas que poseen un don natural para percibir lo extraordinario y que, en contrapartida con la figura de artista genial, suelen preferir pasar inadvertidas, preservar sus talentos y utilizarlos con suma discreción. En nuestro estudio recuperamos el sentido ficiniano, que parte de las ideas herméticas en las que el artista era poseído por lo divino, se divinizaba, pero solo en la medida en que, a través de la voluntad, se predisponía al furor, se entregaba a él y, por tanto, renunciaba a su individualidad. El furor divino o entusiasmo (*en-theós*, Dios en nosotros) acontece porque la persona se convierte en un instrumento de lo numinoso, y como tal es capaz de acceder a las verdades profundas, las ideas inspiradas, las imágenes vibrantes. La persona creadora será la que, además, consiga interpretar y traducir esta experiencia.

A través de este estudio queremos restaurar el vínculo con la inspiración, reconocer su influjo, el furor, el entusiasmo como vías posibles y necesarias para la creación genuina. Asimismo, pretendemos determinar las vías de acceso y registro de la inspiración para poder desvelar lo que intuimos es el verdadero secreto de oficio del creador.

UNA TROMPETA HECHA DE LUZ. LA IMAGINACIÓN VERDADERA

El artista y visionario William Blake (1757-1827) cuenta que las obras que creó le fueron susurradas, inspiradas, reveladas. «No siento contrariedad en decir lo que debe decirse: que de día y de noche estoy bajo la dirección de mensajeros celestes». Que la inspiración tiene un parentesco muy próximo a la imaginación ya lo expresó Blake al decir que «la imaginación va rodeada por las hijas de la inspiración». Para Blake, la imaginación es el poder supremo del ser humano en el mundo, «porque la imaginación es facultad de visión. Y ¿qué es visión? Visión o imaginación es representación de lo que existe eterna,

real e inalterablemente. Imaginación es la visión divina, no del mundo ni del hombre, ni procedente del hombre en cuanto hombre natural, sino en cuanto hombre espiritual».[8]

Para el místico sufí Ibn Arabi (1165-1240) la imaginación es una «trompeta corniforme hecha de luz». En árabe la palabra trompeta es *sur,* cuyo plural *sura* quiere decir forma. El soplo del arcángel es, pues, el que revela a quien esté atento a su canto luminoso las formas ocultas e invisibles de la existencia. La imaginación fue creada por el poder divino como una luz a través de la cual se pueden percibir las formas esenciales de todas las cosas.

> En cuanto al hecho de que este «cuerno» esté hecho de «luz» se debe a que la luz es la causa inmediata de la revelación y la manifestación ya que, en ausencia de luz, la facultad visual no percibiría absolutamente nada. Así que, Dios creó la imaginación como una «luz» a través de la cual pueda percibirse la asunción de formas por parte de todas las cosas, cualesquiera que sean. Su luz atraviesa la nada absoluta y le infunde la forma de una existencia. De ahí que la imaginación sea más digna de ser llamada «luz» que todas las cosas creadas que usualmente se describen como «luminosas», puesto que su luz no se asemeja a las otras luces y, gracias a ella, se perciben las manifestaciones divinas.[9]

Henry Corbin (1903-1978), estudioso del sufismo, recupera el valor creador de la imaginación en los escritos de Ibn Arabi como un medio de acceso a las imágenes verdaderas que nada tiene que ver con la fantasía. La *imaginatio vera* del sufismo proporciona imágenes luminosas, con entidad propia, procedentes del mundo imaginal, imágenes que no pueden ser modificadas a voluntad, al contrario de las imágenes fantasiosas que pueden ser intervenidas y modificadas a nuestro antojo. En sintonía con Corbin, el psiquiatra y psicólogo Carl Gustav Jung practicaba con sus pacientes y con él mismo el método de «la imaginación activa», que permite percibir unas imágenes arquetípicas que nos vienen dadas, unas imágenes verdaderas y simbólicas que no son creadas por la persona visionaria, que solo son vistas y acogidas en su interior.

Siguiendo la premisa de Blake, queremos constatar que la inspiración y la imaginación son parientes próximos, que ambas devienen vías receptoras de imágenes pero que, a la vez, requieren de una voluntad activa, participativa. Exploraremos la visión que, más allá del ojo sensorial, se dilata, se abre y se vuelve porosa a la percepción extraordinaria.

«VER»

«Ver» es un sentido particular de saber,
de saber algo sin la menor duda.

Don Juan, en *El fuego interno,* de Carlos Castaneda

En el largometraje *Avatar,* de 2009, los habitantes del planeta Pandora, a menudo se saludan diciendo «te veo». Pero con esta expresión no se refieren al acto cotidiano de ver, a la percepción de la realidad externa del mundo, sino a un «ver» que atraviesa las apariencias y permite vislumbrar el estado anímico, emocional y espiritual de la persona.

Para poder ver el interior, es necesario dejar, total o parcialmente, de ver el exterior. El acto de «ver», en este sentido, implica rasgar y traspasar aquello que se visiona. Por boca de su benefactor, Don Juan Matus, el antropólogo y chamán Carlos Castaneda nos

explica en qué consiste esta capacidad de «ver» tal como la percibían los brujos de antaño.

> Don Juan me explicó que el mayor logro de los brujos de antaño fue percibir la esencia energética de las cosas. Hoy en día, con mucha disciplina y entrenamiento, los brujos adquieren la capacidad de percibir la naturaleza intrínseca de las cosas; una capacidad a la que llaman ver. Dice Don Juan: «Significaría percibir energía directamente. Separando la parte social de la percepción, percibirías la naturaleza intrínseca de todo. Lo que percibimos es energía, pero como no podemos percibir energía directamente, procesamos nuestra percepción para ajustarla a un molde. Este molde es la parte social de la percepción, y lo que se tiene que separar, porque reduce el alcance de lo que se puede percibir y porque nos hace creer que el molde al cual ajustamos nuestra percepción es todo lo que existe… Llamo a esto la base social de la percepción, porque todos nosotros estamos involucrados en un serio y feroz esfuerzo por percibir el mundo en términos de objetos. El mundo debería percibirse como energía. El universo entero es energía. La base social de la percepción debería ser entonces la certeza física de que todo lo que hay es energía.[10]

La gran cantidad de relatos recogidos en esta publicación testimonian visiones en estados alterados de conciencia, una forma de ver la realidad dilatada, transfigurada, vibrante y viva muy distinta a la visión ordinaria.

Como Don Juan, creemos que «ver» es la capacidad de ciertas personas para ampliar y dilatar su campo de percepción hasta estar en condiciones de atravesar las apariencias externas y sentir la esencia interior del mundo. Las personas que han fijado esta capacidad de ver extraordinaria, pudiendo acceder a ella a voluntad, son denominadas «sensitivas». Son personas que poseen un talento natural para ver en y alrededor del cuerpo humano auras y vórtices de energía, que fluyen y se interconectan en una trama energética y un campo de luz.

Si bien en este estudio abordamos la visión en toda su complejidad, tanto ordinaria como extraordinaria, nuestro interés como creadores nos empuja a preguntarnos con más curiosidad y asombro sobre esta forma alterada de visión que, en ocasiones, va acompañada de sensaciones de paz, de comprensiones súbitas y de visiones de luz.

CAMPOS DE LUZ Y CAMPOS DE CREACIÓN

Los campos de luz y energía que los sensitivos son capaces de ver han sido conocidos y cartografiados por las tradiciones espirituales desde tiempos antiguos. El yoga reconoce una energía vital o *prana* que impregna el universo y discurre por los *nadis* y *chakras* del cuerpo. La Cábala judía dibuja una escala ascendente a partir de las *Sefirot,* esferas cósmicas del Árbol de la Vida. El taoísmo sostiene que *qì* es la energía creativa, el aliento vital que fluye entre el cielo y la tierra y que discurre en el ser humano a través de los meridianos. La tradición mística cristiana y sufí describe el corazón como un ojo interior. Estos centros vitales, órganos internos, ojos de luz, permiten percibir el campo luminoso en el que estamos inmersos. El despertar de este tipo de visión mediante ritos, ceremonias, modos de acceso y alteración de la conciencia favorece la percepción, aunque sea de forma puntual, de este entramado de luz que configura la vida. Los descubrimientos de la física cuántica parecen corroborar estas cosmovisiones tradicionales al afirmar que todo nuestro cuerpo está formado por moléculas que

contienen muchas subunidades menores entrelazadas entre sí que no cesan de moverse y vibrar.

Los campos de creación, como los campos de luz y energía, son lugares en los que bullen ideas, melodías, imágenes, símbolos, arquetipos, memorias vivas, registros *akhásicos*. Se puede acceder a ellos a través de la inspiración, de la intuición, de la epifanía, de la imaginación activa o de la visión interior. Han recibido nombres diversos y han sido descritos de múltiples formas, pero quizá la definición más ajustada y conocida sea la que dio Henry Corbin cuando la llamó «lugar intermedio» o «mundo imaginal». Estos campos se encuentran a medio camino entre lo material y lo espiritual, la aparición y la creación. Para acceder a ellos hay que girar la mirada, herir la visión cotidiana, abrirla a lo extraordinario.

Nuestro objetivo es indagar en los accesos de la persona creadora a estos lugares imaginales e inspirados, ya sea de forma consciente o inconsciente, involuntaria, propiciada o espontánea. Dilucidar hasta qué punto son estos campos vibrantes y luminosos los que nos crean, al mismo tiempo que nosotros los recreamos a través de ideas, imágenes, símbolos que hierven, bullen en estado embrionario a la espera de poder nacer al mundo.

EL CUERPO DE PERCEPCIÓN

¡Disuelve tu cuerpo entero en la visión:
hazte mirada, hazte mirada, hazte mirada!

Rumi

Las antiguas tradiciones egipcias y griegas creían que el ojo veía porque irradiaba luz sobre los objetos. Este ojo radiante y luminoso tiene pleno sentido si entendemos el cuerpo como un elemento que se ha aislado e independizado del medio del cual ha surgido pero que se reactiva por su interconexión con él. Entonces es posible entender el cuerpo como una «visión latente» que palpita y parpadea al mismo ritmo que un gran sol, ojo solar, que todo lo ve. Ese potencial de ser a imagen de la Fuente de nuestra creación radica en el centro cordial que gestiona la visión interior.

Hemos denominado «Cuerpo de Percepción» al cuerpo que, en su doble dimensión inmanente y transcendente, alterna la visión exterior y el estado de vigilia con la visión interna a través de las múltiples formas de trance y alteración de la conciencia. Indagaremos su dinámica y movimiento, los desplazamientos que experimenta con la finalidad de «ver». Creemos que nuestro cuerpo, como el agua que es su principal elemento, puede metamorfosearse, cambiar de estado según las condiciones en que se encuentre. Por ello, atenderemos a todos sus síntomas, contemplando su estado sólido y contraído, en el que percibe de forma ordinaria, así como a su estado vaporoso, en el que se eleva y sutiliza, dilatando la visión. Cuando el estado visionario se fija y permanece podemos decir que el cuerpo cristaliza su forma alterada de percibir el mundo. Veremos que esta fijación puede derivar en formas saludables de percepción, como es el caso de los sensitivos; clarividentes, sanadores, médiums, canalizadores, en

patologías como es el caso de las personas que padecen alucinaciones, o incluso en situaciones que se encuentran a medio camino entre la genialidad y la disfuncionalidad, como es el caso de los savants. Nos interesan especialmente los procesos orgánicos en los que la sensitividad potencial de toda persona y todo Cuerpo de Percepción puede ejercitarse y aprenderse hasta encontrar modos de acceso naturales a la visión extraordinaria, como llegan a hacer los chamanes, los místicos y los creadores.

LA CREACIÓN GENUINA SOLO SE DA CUANDO HAY «VISIÓN»

La hipótesis de este estudio, nuestra suposición, es que la creación genuina siempre es visionaria. Creemos que la visión es el germen de todo proceso creador, que si la obra no nace de esta pulsión imaginal, si no se nutre de la fuerza numinosa que inspira y confiere vigor, vibración, veracidad, la creación deviene mera especulación.

La alegoría de la caverna de Platón, que ha sido actualizada en la contemporaneidad con la película *Matrix* (1999), nos sirve para ahondar en esta idea de que la verdadera creación solo surge cuando ha habido una experiencia de visión directa. La persona visionaria y creadora es aquella que no se conforma con las sombras proyectadas en el interior de la caverna, sino que se aventura a girar su mirada hacia los objetos y más allá hasta la fuente de iluminación que proyecta las propias sombras. Elegir la cápsula que lleva al despertar en Matrix equivale a iniciar el camino de ascenso hacia lo desconocido; implica dejar atrás el entorno conocido y oscuro de la caverna para aventurarse al exterior, donde todo se encuentra iluminado por la luz solar.

Las obras que surgen de esta visión directa a la Fuente de Luz son las que se adscriben a la tradición perenne. Sean de la época que sean, estas obras no caducan, porque a pesar de que los medios y las formas de expresión pertenecen a su tiempo, su contenido proviene de una mirada «heliotrópica» que continuamente gira como el heliotropo o girasol hacia la luz solar. Por ello, y a pesar de la distancia temporal que las separa, la figura de una diosa prehistórica y la obra *Desnudo en la caverna,* de Marina Abramović; un icono cristiano y la obra *Emergence,* de Bill Viola; o una estupa budista y un *Skyspace* de James Turrell, son todas ellas obras atemporales. Participan del sentido numinoso que el templo de la tradición supo preservar y que ahora perdura de forma individual en el templo de su cuerpo.

La genialidad de estos creadores consiste en saber trascenderse, es decir, liberarse de los grilletes de egos personales, modas, especulaciones del lenguaje, de la ceguera de reproducir lo que otros proyectan para dar testimonios de su propia experiencia visionaria. Los creadores que despuntan con sus imágenes en esta marea visual, que hoy en día nos inunda, son aquellos que se atreven a «ver» y a contar lo que han visto, arriesgando y rasgando la confortabilidad de lo cotidiano. La creación inspirada es la que se enraíza y fundamenta en la experiencia visionaria y además se traduce con la técnica y los medios adecuados. Es entonces cuando consigue desvelar lo invisible, poner en evidencia lo oculto, gestionar el misterio. Nuestra hipótesis parte de que la gestión y la fijación adecuada de la visión de lo numinoso es el verdadero secreto de oficio del creador. La traducción o interpretación del numen hará posible, *a posteriori,* la

comunión entre el contemplador y aquello que transpira la creación. En este sentido, la experiencia estética deviene un modo de interiorización, de acceso al saber. La belleza profunda de todo arte visionario radica en su capacidad de evocar lo numinoso y de inspirar a quien lo contempla, de sumirlo en el mismo gozo que experimentó su creador previamente.

Creemos que las imágenes son, por tanto, el soporte visual, textual o auditivo de lo visionario. Reivindicamos el aspecto más genuino de la experiencia visionaria, donde es la persona creadora, visionaria, quien tiene la visión, quien decide cómo y en qué manera, con qué registra, expresa o manifiesta la visión. Como ejemplo, podemos poner en un extremo al chamán prehistórico que trasladaba sus visiones a las paredes de la caverna controlando ritualmente todo el proceso de representación de las imágenes zoomórficas y en otro extremo al director de *Avatar,* James Cameron, que tiene que auxiliarse durante veinte años de todos los fondos, medios tecnológicos y expertos suficientes para generar un registro de su visión. Los separa una franja histórica de unos 40 000 años.

1. G. Steiner, *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?,* Barcelona, Destino, 2007, p 19.

2. Hechos de los apóstoles, 2,1-13.

3. M. Ficino, *Sobre el furor divino y otros textos,* Barcelona, Anthropos, 1993, p. XLIV.

4. P. Azara, *Furor divino. Contribución a la historia de la teoría del arte. Análisis de la evolución del concepto de furor divino en relación con las facultades del alma, en la tratadística, del Renacimiento al Barroco,* tdr: Tesis Doctorales en Red. http://www.tesisenred.net (consultada el 22 abril de 2015).

5. M. Ficino, *op. cit.,* p. xli.

6. Ibíd., *De Raptu Pauli*, p. LXIV.

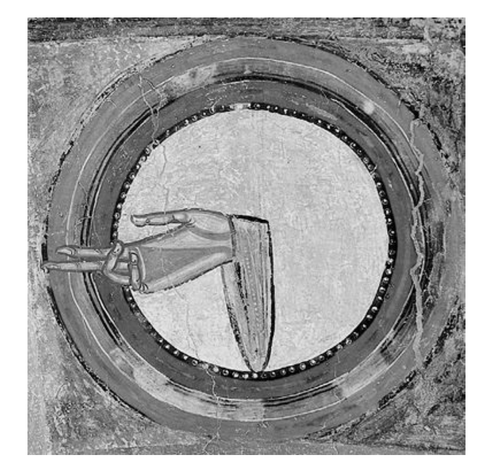
7. Cuando «el campo de significados del furor se va estrechando» hasta dar paso al concepto de «genio» a finales del siglo XVII. El genio y el entusiasmo que fue aceptado definitivamente a principios del siglo XVIII, surge a partir de la influencia de los tratados de Ficino, que fueron calando ya en el siglo XVI al determinar «la superioridad del poeta genial y furioso sobre el que necesitaba de reglas». La creación furiosa contenía sus propias normas, inéditas e incomprensibles. M. Ficino, *op. cit.,* p. LIV.

8. W. Blake, *Matrimonio del cielo y el infierno. Cantos de inocencia. Cantos de experiencia,* Madrid, Visor, 2003, pp. 17-19.

9. F. Mora, *Ibn Arabi. Vida y enseñanzas del gran místico andalusí,* Barcelona, Kairos, 2011, p. 218.

10. C. Castaneda, *Las enseñanzas de Don Juan,* Madrid, FCE, 2001.

EL SENTIDO NUMINOSO DE LA LUZ



5

EL SENTIDO NUMINOSO DE LA LUZ

Como creadora que utiliza el medio fotográfico reconozco en este estudio un proceso análogo al de la alquimia del laboratorio. Los conceptos titulares son como el papel fotográfico imprimado químicamente y a punto de ser revelado. Lo numinoso, aquello misterioso, primigenio y fascinante que late en el fondo de toda experiencia de trascendencia, a pesar de haber sido expuesto a la luz, permanece velado, blanco, sin mácula.

Los términos, *sentido, numinoso* y *luz* son la base imprimada, el sustrato, el fundamento, la sustancia primordial necesaria para que la experiencia visionaria se haga manifiesta en la creación artística. Lo numinoso es, pues, el soporte invisible que, como la luz, hace posible «ver».

LA VISIÓN «ABSCÓNDITA» Y LA VISÓN «LATENTE»

En toda cosmogénesis, mito de la creación del universo, hay una incisión, una aparición que rasga y rompe la homogeneidad del tiempo y del espacio para manifestar la vida. La luz, entendida como «el sol viviente» egipcio, como «el embrión de oro» hindú, como «un rayo» atributo del Zeus griego, o como el *Logos* cristiano, deviene el primer trazo que rasga la oscuridad. Pero, antes de todo principio, ¿dónde se encontraba esta luz manifiesta que late en todo ser viviente?

Permanecía oculta, como visión abscóndita, era el *wedjat,* ojo sagrado egipcio también llamado Ojo de Horus,[1] «el que está completo», símbolo solar del orden imperturbable, purificador, protector, mágico y sanador, estado perfecto del cosmos. Cuando el *wedjat,* fuente solar, potencia de toda creación increada, abre su párpado, la curiosidad lo lleva a irradiar luz. Mientras permanecía dormido soñaba con verse en la multitud de seres, miríadas de ojos, visiones latentes y especulares. Al despertar, su luz oculta y misteriosa, fascinante y cegadora, creó la vida y en el corazón de todo ser germinó una semilla, un pequeño ojo luminoso que late con el anhelo de contemplar la primera luz, la primera grafía, el primer gesto creador.

Este mito de la luz original nos sirve para explicar lo que late en el fondo de toda experiencia visionaria y de toda creación genuina. La luz que nos permite ver es en sí misma invisible. Topamos con la misma paradoja cuando intentamos definir lo numinoso: el misterio que mueve y sostiene toda vida es aparentemente incognoscible. Como la respiración que nos alienta, lo numinoso es el fundamento de la visión y al mismo tiempo lo que permite la visión; sin embargo, se oculta detrás de las apariencias, en el trasfondo de lo cotidiano y se vuelve esquivo a la mirada ordinaria.

Para ver lo numinoso, para sentirlo y percibirlo, hay que participar de ello, transformarse, aunque sea durante los breves instantes que dura la visión. Por tanto, para poder experimentarlo hay que abrir «el ojo del corazón», órgano al que la mística otorga la capacidad de la visión interior, y dejar que aflore la esencia que nos constituye. La luz que se asocia profusamente a los relatos de visión extraordinaria no es una luz metafórica o simbólica, es una luz percibida con los ojos del cuerpo interior. Esta luz cegadora, luminosa en exceso, sanadora, transformadora, es la ranura temporalmente abierta, como una fisura al infinito, que nos permite atisbar aquello que permanece oculto, invisible, incognoscible y que, en contrapartida, late y sostiene toda manifestación.

La visión «abscóndita», el ojo de Horus, consigue, en esos breves lapsus en los que el tiempo vuelve a detenerse, verse, saberse reconocido por la «visión latente» que, palpitando de amor y anhelo, se anonada, se abre, se entrega completamente a lo numinoso.

1. Horus era el hijo de Osiris, el dios que fue asesinado por su propio hermano, Set. En una de las batallas que Horus libró contra Set para vengar a su padre, perdió el ojo izquierdo, que fue sustituido por el *wedjat,* ojo mágico y sagrado gracias al cual recuperó la integridad. J. Naydler, *El templo del cosmos. La experiencia de lo sagrado en el antiguo Egipto,* Madrid, Siruela, 2003, p. 216.

La búsqueda de sentido nos lleva a reconocer un Cuerpo de Percepción, una «visión latente» en el núcleo de todo ser humano, como vía de acceso a lo numinoso. Si somos capaces de percibir lo extraordinario, aquello que nos supera y nos transciende, es porque, en cierto modo, albergamos los órganos necesarios para percibirlo. Consideramos que el cuerpo, el gran órgano perceptivo, es capaz de experimentar el numen alterando sus estados ordinarios de visión.

La misma percepción, el acto de percibir deviene un cuerpo de sentido para la supervivencia y la supravivencia. La visión es, pues, el alimento espiritual que nos permite ser partícipes, participar corporal y experiencialmente de lo numinoso. Para saber, saborear y conocer el sentido del numen es imprescindible experimentarlo, ser uno con ello. Este es el gran anhelo de la mística; sin embargo, nosotros creemos que la persona creadora también necesita vivir esta experiencia para poder transmitirla y traducirla con palabras, imágenes o melodías. Creemos que la búsqueda de sentido, el anhelo de lo numinoso, es lo que subyace en el fondo de toda experiencia visionaria y es lo que motiva y alienta a toda persona creadora.

LA EXPERIENCIA GENUINA DE VISIÓN Y CREACIÓN

Este libro se enfrenta a una paradoja irresoluble: la de apalabrar la experiencia de lo inefable que fundamenta toda creación genuina. Creemos que toda obra de arte auténtica es un vestigio y un testimonio de trascendencia. A su vez, la creación artística, icono o imagen sagrada, puede operar como una fisura que mueve a quien la contempla a participar de la vivencia apofática originaria. La emoción estética actúa como trampolín a lo desconocido, que solo se vuelve conocimiento verdadero a través de la propia experiencia del espectador. Las obras son como el dedo del maestro zen que señala la luna, un indicador de sentido, un señero, una herida que invita a ser atravesada. Pero la luna, la experiencia de lo desconocido, solo se conoce si se vive.

La actitud fenomenológica. Merleau-Ponty

Siguiendo la fenomenología —el estudio de las esencias— del filósofo francés Merleau-Ponty (1908-1961), exaltamos la «experiencia» como método y marco de investigación. La actitud fenomenológica nos permite tomar distancia, estudiar el fenómeno de la creación indagando en la esencia misma del proceso creativo. Otros acercamientos resuenan en sintonía con este proceso en cuanto tienen de experienciales y visionarios: el chamanismo, la mística y la psicología transpersonal.

La distancia con la que nos asomamos a estos procesos vitales no surge de la desafectación, sino más bien de una necesidad de describir el verdadero sentido de la experiencia, sin juicios. Un sentido que, en definitiva, «se encuentra dentro de nosotros mismos».[1] El mundo, asegura Merlau-Ponty, está ahí, previamente a cualquier análisis, a cualquier juicio que uno pueda hacer del mismo. Para conocer el mundo no hay que pensarlo, sino vivirlo, experimentarlo.[2] El cuerpo es el medio que nos permite hacerlo. El cuerpo «está en el mundo como el corazón en el organismo; mantiene continuamente en vida el espectáculo visible, lo anima, lo alienta interiormente, forma con él un sistema».[3] Esa concepción participativa del cuerpo diluye los límites de su fisicidad y lo dilata en su trascendencia. La experiencia perceptiva no puede hacerse sin el cuerpo y, al mismo tiempo, va más allá de él. En definitiva, es el cuerpo a través de su experiencia de ser en el mundo el que percibe, siente, crea sentido.

El cuerpo fenomenal y el cuerpo transcendente

Yo no soy un «ser viviente», ni siquiera un «hombre» o «una consciencia». Yo soy la fuente absoluta.

Maurice Merleau-Ponty

La frontera que separa lo inmanente y lo transcendente, lo físico y lo metafísico, lo visible y lo invisible es consecuencia de un modo de explicar y percibir la realidad de forma escindida, víctima de la imposición materialista de comprender el mundo. Sin embargo, las culturas tradicionales que viven en contacto con los espíritus, abiertos a un entorno comunitario y a la naturaleza, no experimentan esta división marcada del mundo. Ellos viven transitando de lo ordinario a lo extraordinario, en una única, intrincada y fluida red de conciencia. En estas comunidades «el sujeto no está limitado por los contornos de su cuerpo. El hombre no es un individuo indivisible, sino que su ser se basa en los vínculos que establece con los demás y con el linaje de sus antepasados, al tiempo que una misma materia prima lo conforma a él y a la naturaleza».[4]

Esta conexión que une y transciende todos los seres es la que fundamenta la fenomenología del mundo de Merleau-Ponty. Para él solo existe una «textura del mundo», un «campo fenomenal» que abarca todo lo manifestado de forma aparente o invisible, en el que se integra todo ser viviente e inanimado, conformado por una misma sustancia. El cuerpo, como «conciencia encarnada», forma parte inevitable de ese campo fenomenal. La percepción que se produce a través de ese cuerpo no es pasiva. En sintonía con las antiguas teorías de la visión y los descubrimientos contemporáneos de la física cuántica,[5] Merleau-Ponty asegura que nuestra mirada irradia sobre las cosas, al mismo tiempo que estas nos atraviesan.

El cuerpo, como órgano perceptivo, se hace visible en el acto de ver. En un gesto de reciprocidad se percibe en un único campo perceptivo. El cuerpo, despojado de sus límites, es capaz de trascenderse y penetrar lo invisible. Es entonces cuando

> el campo fenomenal se convierte en campo trascendental. Por ser ahora el centro universal de los conocimientos, la conciencia deja decididamente de ser una región particular del ser, cierto conjunto de

contenidos «psíquicos»; ya no reside o no se reduce al dominio de las «formas» que la reflexión psicológica había reconocido primero, sino que las formas como todas las demás cosas, existen por ella.[6]

Traspasar el mundo ordinario, la apariencia de sentidos, es un acto creativo. Lo invisible solo puede ser visto al exceder nuestros límites perceptivos. En ese gesto de transcendencia descubrimos que, en realidad, «no hay límite entre mi cuerpo y el mundo, pues la membrana superficial de lo visible solo existe para mi visión y para mi cuerpo».[7]

El despertar y la emergencia del cuerpo de transcendencia abre horizontes, facilita experiencias reveladoras, certezas inexplicables, visiones del infinito y sensaciones de unión cósmica. Este cuerpo percibe y siente las inspiraciones súbitas, las epifanías luminosas, los furores divinos. El flujo de las imágenes inconscientes, arquetípicas, los grandes descubrimientos y creaciones artísticas son fruto del desdoblamiento del cuerpo de transcendencia.

La experiencia de lo numinoso, la inquietud por el misterio es tan antigua como el ser humano; los enterramientos, las estatuillas de diosas y las pinturas rupestres demuestran su sentido de transcendencia. Este sentido ancestral despierta la conciencia de unión con todo lo que existe, expandiendo los límites de la curiosidad y el conocimiento a dimensiones ocultas y cósmicas. La transcendencia es, pues, un fenómeno inherente a la condición humana que no está necesariamente ligado a contextos religiosos. Es por ello que puede despuntar tanto en parajes profanos como sagrados.

1. M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción,* Barcelona, Península, 1975, p. 8.

2. «El mundo no es lo que yo pienso sino lo que yo vivo; estoy abierto al mundo, comunico indudablemente con él, pero no lo poseo», ibíd., p. 16.

3. Ibíd., p. 219.

4. A. Adell, *Creación y pensamiento hacia un ser expandido,* Gijón, Trea, 2014.

5. Las antiguas teorías de la visión ya contemplaban un espíritu visual que se encontraba en el interior del ojo y emitía imágenes. Como contrapunto, las actuales teorías de la física cuántica sostienen la teoría de que el observador influye en lo observado.

6. M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción, op. cit.,* p. 81.

7. A. Adell, *Creación y pensamiento hacia un ser expandido, op. cit.,* p. 21.

LO NUMINOSO

De todas las acepciones que puede adoptar el fenómeno transcendente —espiritual, místico, sublime, sagrado…— escogimos el término «numinoso» por lo que tiene de palabra nueva, inventada, creada para denominar un sentimiento cuyo núcleo inasible rechaza toda definición. Lo numinoso, como si fuera inmune a descripciones momificantes, siempre busca la palabra fluida, la imagen vibrante, líquida. La experiencia de trascendencia reclama esa renovación continua para expresarse, pues aunque participa de lo eterno siempre es distinta. A tenor de los relatos que hemos recopilado en esta investigación puede afirmarse que, aunque haya unas características que la sustenten, es tan diversa como los individuos que la viven.

Si Rudolf Otto[1] (1869-1937) acuñó el término al derivarlo de numen, igual que lo luminoso deriva de *lumen,* fue porque sintió que las palabras existentes no conseguían expresar el misterio que supura toda experiencia trascendente. Esta experiencia se vive «cuando entramos en contacto con una cantidad o cualidad infinita» y tenemos la impresión de que «esta dimensión excede los límites»[2] de la vida cotidiana.

EXPERIENCIAS DE TRASCENDENCIA

Las variedades de la experiencia religiosa. William James

Según explica William James (1842-1910) en un ensayo titulado *A suggestion about Mysticism,* durante las experiencias de trascendencia se da una unificación, una iluminación, un éxtasis. El campo de conciencia se expande a gran velocidad, de forma que el intelecto parece no tener tiempo de seguirlo. Tras un acontecimiento de este calibre uno siente haber experimentado «una súbita apertura, haber visto realidades distantes».[3]

James supo sintetizar algunas de las constantes de esta experiencia que nos sobrepasa. En las Conferencias Gifford, que impartió en la Universidad de Edimburgo y que más tarde se publicarían con el título *Las variedades de la experiencia religiosa,* recopila gran número de relatos de experiencias de trascendencia e intenta ofrecer una descripción completa de estos fenómenos místicos al desarrollar cuatro características principales. La primera es la *inefabilidad.* Son experiencias y estados que, en palabras de James, «desafían la expresión». Para James, la experiencia personal es un requisito para poder comprender tales experiencias. «Nadie puede aclararle a otro que nunca ha experimentado una sensación determinada sin expresar en qué consiste su cualidad o su valor». La segunda característica es la *cualidad noética.* Quienes han experimentado tales vivencias sienten la certeza de haber aprendido algo precioso, que es muy difícil de traducir. A menudo se dan visiones panorámicas, comprensiones cósmicas y

discernimientos sobre el sentido último de la vida. «Son estados de penetración de la verdad, insondables para el intelecto discursivo. Son iluminaciones, revelaciones repletas de sentido e importancia, todas inarticuladas pero que permanecen». La tercera característica es la *transitoriedad*. James cree que, dada su intensidad, los estados místicos no pueden mantenerse durante un tiempo prolongado. La cuarta característica es la *pasividad*. «El místico siente como si su propia voluntad estuviese sometida y, a menudo, como si un poder superior lo arrastrase y dominase». Sin embargo, esta pasividad no excluye la actividad; más bien es imprescindible en los estados previos a la experiencia; su estimulación puede darse a través de múltiples técnicas que provocan la alteración de la conciencia, la visión y la experiencia de unión.

La reflexión se da después de la experiencia trascendente, y ello permite relativizar la conciencia ordinaria, descubrir que «existen otras formas de conciencia completamente diferentes». Los estados místicos «niegan la autoridad de la conciencia no mística o racional, basada solo en el entendimiento y los sentidos. Demuestran que esta última es tan solo un tipo de conciencia. Abren la posibilidad de otros órdenes de verdad en los que podemos libremente continuar teniendo fe».[4]

Sensus numinis. Nikolaus Ludwig von Zinzendorf

En el interior de un hombre de luz siempre hay luz y él ilumina todo el universo; sin su luz reinan las tinieblas.

Evangelio de Tomás

Un siglo antes de que Rudolf Otto acuñara y diera a conocer el neologismo «numinoso», Nikolaus Ludwig von Zinzendorf (1700-1760)[5] ya hablaba en sus sermones del *sensus numinis*. Un sentimiento del numen que permanece en lo más profundo del ser humano como a la espera de ser sensibilizado por un estímulo externo que lo vuelva «palpable»,[6] perceptible para quien lo alberga.

El *sensus numinis* de Zinzendorf equivale a la «chispa», la «sindéresis»,[7] *scintilla consciente,* destello del alma que, según una tradición antigua que se remonta a san Jerónimo (siglos iv-v), no se extinguió cuando Adán y Eva fueron expulsados del Paraíso.[8] Una semilla luminosa, una gota del numen que conservamos latente en nuestro interior y que, mediante su destello, nos ayuda a diferenciar lo que está bien y lo que está mal. Para Zinzendorf, el anhelo de trascendencia nace precisamente de este sentimiento íntimo del numen. Este germen del numen, expuesto a su vez a lo numinoso, crece, se inflama, se dilata, se expande, genera un cuerpo fenomenal que integra y sobrepasa su estado latente.

Lo numinoso y Rudolf Otto

Según afirman quienes conocieron a Rudolf Otto, lo rodeaba «un aire de auténtico misterio». Joachim Wach, que asistió a sus conferencias en la Universidad de Marburgo,

aseguraba: «ni antes ni después de mi encuentro con Otto he conocido a persona alguna que me causase una impresión tan genuina de encontrarme ante un verdadero místico».[9]

De sus escritos sobre lo numinoso se trasluce que Otto no solo teorizaba sobre la experiencia de trascendencia, sino que la había experimentado en todas sus formas en intensidad, fuerza, asombro y belleza. Cuando Otto creó el neologismo «numinoso» estaba buscando una palabra que recuperara el sentido primigenio de lo «divino» y lo «santo» más allá de la carga moral que tienen estos términos. Lo que Otto quería conseguir era rescatar el sentido irracional, tremendo y misterioso que está en la raíz de toda experiencia trascendente. Esta vivencia «medular», en la que el ser humano se enfrenta de forma directa con lo divino, así como su capacidad de estremecerse, de temblar y asombrarse, es lo que palpita en el fondo de las religiones.

Según el historiador de las religiones Mircea Eliade (1907-1986), los ritos y las fiestas sagradas tienen la función de evocar este sentido primigenio. Ritos que ahora tienen carácter simbólico, originalmente exigían sacrificios, en correspondencia con esa faceta más tremenda y pavorosa del numen, el *Mysterium tremendum*. Las vivencias primordiales de los primeros seres humanos, su experiencia de lo numinoso, confería un carácter misterioso, innombrable y sagrado de *Mana* a cada cosa. El *Mana,* como lo numinoso, «es un poder o una influencia en cierto sentido sobrenatural y, definitivamente, no física; que se manifiesta, sin embargo, como fuerza física o como cualquier modalidad de fuerza y capacidad que un hombre posee».[10]

Además de la faceta misteriosa y tremenda, Otto se aproxima al núcleo del sentido de lo numinoso a través de «lo absolutamente heterogéneo», «la fascinación», «el temor», «el temblor» y «lo mayestático».[11] Pero sobre todo, lo que acaba por definir lo numinoso es la total imposibilidad de hacerlo. Místicos de diferentes tradiciones, así como personas que se han visto sorprendidas de forma inesperada por la irrupción de su presencia, hablan del sentido insondable, inasible, apofático del numen al intentar describir su experiencia. Otto, en sus ensayos sobre lo numinoso, recurre incluso a sonidos, balbuceos que, ante la falta de vocablos precisos, podrían acertar a señalar lo numinoso; el «hû» gimiente de los derviches giróvagos, el «Aah» de la Kena Upaniṣad, la sílaba sagrada «Om»…[12]

El grito extático o el silencio más profundo, el golpe en la mesa de un maestro zen, siguen siendo manifestaciones de aquello que permanece oculto, impenetrable por la vía de la razón, misterioso.

Del asombro al temblor. El éxtasis y el éntasis

El que busca no debe dejar de buscar hasta que encuentre.
Y cuando encuentre se estremecerá, y tras su estremecimiento
se llenará de admiración y reinará sobre el universo.

Evangelio de Tomás

Mi amor extiende su mano hacia el hueco
del asombro y soy puro temblor.

Desde tiempos inmemoriales, las culturas tradicionales han entrado en contacto con lo numinoso a través de un proceso de técnicas avanzadas que llevan implícito «el vuelo y la ascensión del éxtasis».[13] El roce de lo numinoso, la «salida de sí» del *sensus numinis,* el abandono temporal del cuerpo físico, es lo que provoca estremecimiento y temblor. El chamán, el místico, la persona visionaria y creadora tiemblan al experimentar ese rapto del Cuerpo de Percepción que les permite iniciar un viaje de unión con el numen. En estos casos se supera el temor porque se trata de un encuentro intencionado y buscado.

La vivencia del *mirum,* entendida como algo que genera «estupor», desvinculada del *tremor primigenio,*[14] hace temblar de asombro y no de miedo. Es a través de la experiencia de trascendencia cuando el temor pasa a ser ante todo temblor, porque el misterio deja de percibirse como algo ajeno y empieza a experimentarse desde el interior. Es entonces cuando, a pesar de seguir siendo incomprensible para la razón, el sentido numinoso vira hacia lo *mayestático* y *fascinante,* hacia algo asombroso y majestuoso pero, al mismo tiempo, cercano y atrayente. El temor deja paso al temblor porque lo numinoso ya no es solo una aparición exterior sino que es algo experimentado, vivo y vibrante.

Las prácticas chamánicas, los ritos, las acciones sacramentales responden a ese impulso por provocar la experiencia de lo numinoso, por «hacerlo morar en el interior»,[15] por inflamarse y llenarse de él. El vuelo mágico del chamán es un viaje consciente a lo desconocido con el fin de sanar o vaticinar acontecimientos. La mística de distintas tradiciones espirituales ha dejado un legado de múltiples testimonios en los que el cuerpo a menudo tiembla y se estremece, al mismo tiempo que siente el impulso de «salir de sí» a través del rapto extático, para unirse a lo divino.

En el extremo del «éxtasis», el salir de sí, está el «éntasis», el ahondar en sí. Elevarse y profundizar en lo numinoso no son sino modos distintos de explicar una misma realidad en la que el ser interior se abisma al encuentro de lo desconocido. Y es que, según Otto, «el grado sumo de recogimiento es el éxtasis en su sentido más puro», ya que «solo en el éxtasis, como forma suma —es decir, plenamente recogida— de visión, se da la contemplación y el conocimiento pleno y perfecto».[16]

Lo sublime. Lo numinoso en el arte

Lo sublime, al igual que lo numinoso, puede despertar en el ser humano sentimientos contrarios, reacciones que se extienden desde lo retrayente a lo atrayente, de lo patético a lo fascinante. Según Otto, el medio más representativo para manifestar lo numinoso en el arte es lo sublime. Este sentimiento no sería otra cosa que lo numinoso aplicado al campo de la estética. Ambos conceptos tienen en común que son difíciles de definir, pues la emoción que provocan embarga y sobrepasa al que la recibe.

Los románticos rescataron este sentimiento de lo sublime del que hablaba el autor griego Longino, ya en el siglo X. La naturaleza con toda su fuerza y esplendor tenía para estos artistas la capacidad de hechizar, fascinar, encantar, provocar admiración, pasmo o

sorpresa. La percepción de lo sublime, así como la de lo numinoso, puede despertarse suave o arrebatadoramente, de forma tierna o convulsiva, incisiva o embriagadora, conmoviendo intensamente, llegando, en ocasiones, a sumirnos en el arrobo y el éxtasis.[17]

El escultor indio Anish Kapoor (Bombay, 1954) reconoce la pervivencia de lo sublime en su trabajo. Sus obras de gran formato parecen querer absorbernos hacia su interior. Cuando uno las contempla no puede evitar sentir una paradójica sensación de atracción y rechazo, un «delicioso horror», en palabras del escritor Edmund Burke (1729-1797).

El filósofo Immanuel Kant (1742-1804) atribuye este sentido más tremendo de lo sublime a su capacidad de conmover. A diferencia de la belleza, que encandila, lo sublime despierta «placer pero con dolor». La belleza para Kant es agradable; sin embargo, lo sublime provoca «un movimiento alternativo, rápido, de atracción y repulsión». Lo sublime es «el sentimiento de una suspensión momentánea de las facultades vitales, seguido inmediatamente por un desbordamiento tanto más fuerte de las mismas».[18] El sentimiento de lo sublime, como el de lo numinoso, es pues una palanca, un trampolín hacia la transcendencia.

LO PSÍQUICO Y LO PARANORMAL

Autores de lo imposible. Jeffrey J. Kripal

De la misma manera en que el espectro solar ha sido prolongado mediante un artificio más allá del extremo rojo y violeta, así también el espectro de la facultad consciente humana podría ser artificialmente prolongado más allá de ambos extremos: el extremo inferior (donde la conciencia se funde con meras operaciones orgánicas) y el extremo superior (donde la conciencia se funde con la absorción o el éxtasis).

Frederic W.H. Myers

Lo psíquico y lo paranormal son conceptos que suelen ser excluidos en los estudios de espiritualidad y trascendencia; sin embargo, ambos comparten la base de lo sagrado, el sentido del *misterium tremendum* o *fascinans* característico del numen. Lo numinoso y lo sublime son, tal como sostenía Otto, aquello que suscita temor y fascinación al mismo tiempo. Lo paranormal, como todo lo que deviene tabú, invoca de nuevo, con plena fuerza, lo terrible y fascinante.

El término psíquico fue usado por primera vez como «fuerza psíquica» por Serjeant Cox en una carta de 1871 dirigida a un químico famoso llamado William Crookes. Crookes, tras realizar una serie de experimentos con el médium Daniel Dunglas Home, llegó a la conclusión de que «hay una fuerza ejercida por la inteligencia diferente de la inteligencia ordinaria y común de los mortales».

El término «paranormal» surgió un poco más tarde «como forma de referirse a eventos físicos o casi-físicos, a menudo de naturaleza extravagante o imposible, como por ejemplo mesas flotantes, objetos materializados o ectoplasma, regidos supuestamente por leyes físicas aún desconocidas». Lo paranormal estaba estrechamente vinculado a los movimientos espiritistas que emergieron con fuerza a mediados del siglo XIX.

El catedrático de filosofía y pensamiento religioso, Jeffrey J. Kripal, autor de *Autores de lo imposible,* entiende lo psíquico como «lo sagrado en tránsito del registro religioso tradicional a uno moderno y científico». Por otro lado, lo paranormal sería una «superimaginación en el horizonte del pensamiento que se encuentra en tránsito de lo sagrado a un registro paracientífico o del misticismo científico».

Los autores de lo imposible son, para Kripal, aquellos que «escriben acerca de cosas aparentemente imposibles: telepatía, teleportación, precognición, ovnis». De forma que hacen que estas «cosas imposibles» devengan posibles a través de la práctica de la escritura. El papel indispensable de la «escritura automática» se entiende estrechamente ligada a los fenómenos psíquicos. Breton, miembro fundador del surrealismo, prestó una atención singular a este tipo de práctica que acabó influenciando y caracterizando la creación artística del movimiento surrealista.

Estos autores viven lo paranormal como un fenómeno hermenéutico, que «señala, simboliza o habla a través de una «fisura»» existente entre lo visible y lo invisible. Es a través de esa «fisura» que se da una «irrupción de significado» en el mundo físico por la vía de «un colapso radical» que altera la conciencia ordinaria del individuo.

La hermenéutica de la luz. Jacques Vallée y Bertrand Méheust

Dos autores contemporáneos de lo imposible, Jacques Vallée y Bertrand Méheust coinciden al considerar en sus escritos que lo paranormal es un «fenómeno muy real». Para Jacques Vallée (1939), astrofísico, experto en informática y ufólogo, la metáfora de las vidrieras coloreadas que podríamos encontrar en una iglesia gótica sirve para explicar nuestra forma extraordinaria de percibir el mundo. A veces, a través de sus colores y símbolos, lo paranormal se filtra en la conciencia humana. Es entonces cuando percibimos otro tipo de realidad y la ventana que antes se antojaba opaca se vuelve traslúcida. En ocasiones, todavía más excepcionales, somos capaces de percibir, más allá de los colores y las formas del cristal, la luz que los ilumina.

Tanto Vallée como Bertrand Méheust (1947) escritor francés y especialista en parapsicología, tratan en sus obras los poderes ocultos y el fenómeno ovni como una «realidad mítico física» que, tal como sucede en los actuales descubrimientos de la física cuántica, no tiene sentido sin su observador. «Uno no puede imaginarse (el fenómeno ovni) —afirma Méheust— independientemente de nuestra conciencia; y lo que es más, resulta imposible la eliminación de aquella parte que el espíritu humano le añade; se trata, por el contrario, de un componente esencial del fenómeno».[19] Según Méheust, que también ha investigado la historia del *magnetismo animal* y, en especial, el *sonambulismo magnético,*[20] durante las experiencias paranormales la persona se convierte en un ser «extrañamente vivificado, expuesto a una radiación mística, electrizado espiritualmente o magnetizado».

Kripal concluye que las percepciones y experiencias paranormales, «no solo son reales, sino inherentemente participativas». En palabras de Méheust «somos nosotros quienes realmente le damos forma a nuestro mundo, aunque no lo determinemos completamente. Todos nosotros somos magos».

La enacción. Dar a luz

El conocimiento, tal como sostenía Merleau-Ponty en su fenomenología de la percepción, no es un mero acto pasivo, sino que requiere la participación activa de aquello que se quiere conocer. El discernimiento espiritual implica «no solo la apertura de la mente, sino también la del cuerpo, de las energías vitales, el corazón y las formas sutiles de conciencia».[21] El giro participativo comprende la espiritualidad y el misticismo desde una perspectiva experiencial que recupera la inmanencia de lo numinoso, la sacralidad de lo cotidiano y la sensualidad del cuerpo. La «enacción» participativa, término que deriva del verbo inglés *to enact* es un modo de vivir y conocer en el que los valores de la experiencia «se integran creativamente en las visiones, preocupaciones y acciones del practicante».[22] Esta forma de ser y conocer multidimensionalmente aproxima lo divino y lo humano, el creador y la criatura, el cielo y la tierra de modo que los límites que los separan pierden fuerza.

Si para Merleau-Ponty estas lindes se encuentran diluidas en un entrelazamiento continuo, la perspectiva participativa necesita diferenciarlos, aunque sea en un nivel reflexivo, para poder referirlos y mantener su visión de un acontecimiento relacional. No obstante, la transformación es para el giro participativo la consecuencia de la «enacción», una forma de conocer y co-nacer que lleva implícita la noción de «dar a luz».[23] Se trata de un proceso co-creativo que requiere la participación a todos los niveles de la persona, de forma que deviene un proceso transformador, «de uno mismo y, a veces, del mundo».

El compromiso del creador visionario

El compromiso del creador visionario, la implicación del auténtico investigador, nace de una experiencia en la que participan todos los niveles de percepción o formas de visión: sensible, inteligible y transcendente. La vocación del creador no puede reducirse a las paredes de su taller, estudio o laboratorio, sino que se extiende y dilata más allá de estos. Creemos que ser creador no es una profesión, sino más bien una actitud de vida. Darse a luz a través de este proceso supone mirar el mundo desde las fisuras que se abren en la contemplación visionaria, esta visión transfigurada que no puede sino modificar nuestra forma cotidiana de ver.

Por otro lado, sabemos que todo lo que hacemos afecta a nuestra forma de ver el mundo, al mismo tiempo que nuestra forma de ver el mundo afecta a lo que hacemos. Es entonces cuando se comprende que todo hacer puede llegar a ser creación o al menos un hacer creativo, porque mantenerse en ese flujo inspirado es lo que nos preserva y preserva nuestra mirada. Los órganos de visión son el instrumento fundamental del creador; es por ello que conviene cuidarlos de la misma forma que el fotógrafo cuida las lentes de su cámara. Lo que miramos y lo que decidimos ver es lo que entra en el interior de nuestra cámara-cuerpo y lo que constituirá la materia prima de nuestra creación.

La implicación de sentido

La persona creadora se siente implicada en el fenómeno que quiere investigar de modo que deviene objeto de su investigación. Nuestros sentidos son parte indisociable de la trama visible e invisible del mundo que reconocía Merleau-Ponty, así que es casi imposible marcar la frontera entre aquello que anhelamos «ver» y nuestra propia visión. De allí que, en sintonía con el enfoque participativo, muchos creadores incluyan la experiencia y el cuerpo en sus creaciones, porque de ella deviene el resultado de un proceso siempre cambiante. Veo y lo que veo me modifica, al mismo tiempo que modifico lo que veo.

Las obras de creadoras como Francesca Woodman, Ana Mendieta, Marina Abramović, las primeras videografías de Bill Viola, evidencian esta forma de conocer y co-nacer, es decir, de darse a luz a nuevos saberes, de crear y co-crearse en un proceso simultáneo. A pesar de girar en torno a su cuerpo y a su experiencia, sus obras trascienden el campo reflexivo del yo egocéntrico porque, de la misma forma que los místicos nos cuentan en sus relatos lo que han experimentado y visto, sus creaciones visuales devienen testimonios universales. Solo podemos conocer a través de nuestro Cuerpo de Percepción, así que es inevitable que este haga de mediador y al mismo tiempo filtre nuestra visión. La participación de nuestro ser en lo que queremos conocer no es solo un requisito imprescindible para el giro participativo, sino que deviene un acontecimiento inevitable.

La senda blanca. Omraam Mikhaël Aïvanhov

Mikhaël Aïvanhov (1900-1986), místico y maestro espiritual búlgaro, considerado un ejemplo paradigmático del giro participativo, creía que la facultad imaginativa tenía un poder generador similar al de una mujer embarazada que alimenta su semilla interior para transformarla en un ser vivo. De sus enseñanzas se deriva la primacía de la intuición, el conocimiento participativo, interiorizado y sentido con todo el cuerpo, ante el conocimiento intelectual. Para Aïvanhov, la intuición espiritual es una «forma superior de inteligencia receptiva, una percepción sutil de naturaleza cosmológica».[24] Gracias al desarrollo y al cultivo de estas intuiciones espirituales es posible una percepción expansiva, cosmológica, abierta al fundamento numinoso de todo lo que existe o, en palabras de Aïvanhov, al «Espíritu viviente».

La vida de Mikhaël Aïvanhov revela un proceso de crecimiento personal en el que despuntan encuentros participativos. Perteneciente a un linaje de mujeres sanadoras, él mismo desarrolló dones curativos. En su adolescencia, a través de la lectura, se introdujo en técnicas yóguicas de respiración y meditación y aprendió métodos de visualización. A los diecisiete años, mientras meditaba durante la salida del sol, se sintió envuelto por un «limbo de luz» y se vio rodeado de colores luminosos: «Me sentí inundado por la luz. Me encontraba en un estado de bendición, de éxtasis tan intenso y poderoso que no sabía dónde estaba. Era una alegría delirante, el cielo, el universo». Durante otras experiencias similares, «una gota de fuego» en sus pulmones «llenó su cuerpo de dulzura y luz». En

una vivencia de desdoblamiento muy intensa, se sintió arrastrado al «corazón del cosmos». «El mundo entero cantaba, las estrellas, las plantas, las rocas, todo cantaba… y sentí que me dilataba hasta el punto de que temí morir».[25]

Otra de las experiencias extraordinarias que vivió fue la del despertar de la *Kundalini,* que provocó la ascensión de una corriente poderosa, llenando su cuerpo de un fuego que se vio obligado a sofocar con la oración y el control mental. Su condición de vulnerabilidad y fragilidad física aumentó y cayó enfermo rozando la muerte. Fue entonces cuando tuvo una visión decisiva en su vida. En ella dos seres poderosos, uno sombrío vestido de negro y otro blanco radiante, le daban la opción de escoger entre «el camino del control y el poder sobre otros» y la vida de entrega y servicio.

> Una noche, cuando estaba acostado, me sucedió algo que nunca he podido olvidar: se me aparecieron dos personajes. No estaba dormido, pero quizá tampoco estaba muy despierto. En este sopor, dos seres se me aparecieron: uno tenía una estatura impresionante, y emanaba de él una gran fuerza, un gran poder, pero su expresión era dura, su mirada sombría, terrible. El otro, a su lado, irradiaba luz: era un ser muy hermoso cuya mirada expresaba la inmensidad del amor divino… Sentía como si tuviese que elegir entre estos dos seres… Estaba impresionado por el poder del primero, pero en mi corazón, en mi alma, estaba espantado porque sentía algo terrible en él. Entonces preferí dejarme llevar por el otro y elegir al que tenía el rostro de Cristo […] era la imagen viva de la dulzura, de la bondad, del sacrificio.[26]

Escogió el camino luminoso, «la senda blanca», a la que se dedicó hasta su muerte. Al poco tiempo conoció a Beinsa Douno (Peter Deunov) (1864-1944), fundador de la Fraternidad de la Luz, que se convirtió en su maestro espiritual. El mismo Beinsa resumía sus enseñanzas con el siguiente dicho: «Purificar los pensamientos, los sentimientos, los deseos y el cuerpo es condición para la salud. Vive y muévete siempre en el Amor».[27] En su Escuela esotérica se impartían charlas espirituales, se practicaban una serie de ejercicios físicos conocidos como *paneruritmia,*[28] vegetarianismo, cánticos, oración y ejercicios de meditación dirigidos hacia el Sol, considerado símbolo vivo del mundo divino. Aïvanhov se instruyó en el esoterismo a través de experiencias extracorporales. Abandonaba el cuerpo físico junto a su maestro y este le «introducía en el mundo invisible» para mostrarle sus realidades.

Entre sus numerosos discípulos, Douno escogió a Aïvanhov como sucesor y le encargó las enseñanzas de la Fraternidad en Francia. Allí pasó cincuenta años de su vida, ampliando y desarrollando las enseñanzas de su maestro. En 1959 viajó a India y recibió el nombre iniciático de Omraam. Cuando regresó a Francia, llegó totalmente transformado en un maestro espiritual y a partir de ese momento fue conocido como Omraam Mikhaël Aïvanhov.

Ser como el sol. El poder de la imaginación

Tanto para Aïvanhov como para Douno, el sol es símbolo del centro espiritual. El «Fuego Primordial» de la creación se manifiesta como luz visible, principio masculino y luz invisible, principio femenino. El cultivo de las virtudes como el amor, la pureza, el desinterés, potencian la visión del espectro luminoso visible e invisible. El objetivo del conocimiento espiritual auténtico es «llegar a ser un punto central de esa luz intensa y

poderosa, desde la que uno es libre de enviar rayos de luz en todas direcciones, como el sol».

La imaginación tiene un papel muy significativo en las enseñanzas de Aïvanhov, ya que forma parte activa del fenómeno de la inspiración. Para Omraam, la inspiración es la fusión de la dedicación imaginativa humana con la presencia divina luminosa. Usando la facultad imaginativa, el practicante visualiza «una corriente que fluye» y la vincula con una fuerza superior. Cuando la transformación del practicante progrese se sentirá «desbordado por la luz y sin previo aviso será empujado hacia arriba, a la superconciencia y se sentirá deslumbrado por la inmensidad y la belleza del mundo». Incluso al regresar al estado de conciencia ordinario de la vida cotidiana, se debe preservar ese intento de conexión, hasta que un buen día, dice Aïvanhov, «la luz estará siempre contigo… conocer el Yo de uno mismo es fundirse en la unidad de la Divinidad»[29].

1. Rudolf Otto recibió una educación religiosa rigorista y muy temprano se decidió a ser pastor protestante. Realiza numerosos viajes durante su vida (África, Japón, China e India). En 1917 se publica su obra más conocida, *Lo santo,* coincidiendo con la aceptación de la cátedra de Teología de la Universidad de Marburgo. Cfr. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios,* Madrid, Alianza, 2001.

2. L. Roy, *Experiencias de trascendencia. Fenomenología y crítica,* Barcelona, Herder, 2006.

3. Ibíd., pp. 180-181.

4. Ibíd., p. 181.

5. N.L. von Zinzendorf, educado en el seno del pietismo, fundó en 1722 la hermandad de los Hermanos de Herrnhut. Pastor luterano y obispo de los Hermanos moravos. Autor de gran cantidad de himnos y manuales de devoción pietista. R. Otto, *Ensayos sobre lo numinoso,* Madrid, Trotta, 2009, pp. 69-71.

6. Ibíd., p. 71.

7. Ibíd., p. 57.

8. L.E. Palacios, «Cuatro aspectos de la sindéresis», en biblio.juridicas.unam.mx/libros/3/1056/50.pdf.

9. L. Roy, *Experiencias de trascendencia, op. cit.,* p. 189.

10. Esta definición corresponde a una carta de Robert Henry Codrington, publicada en 1878 por Max Müller, en la que se menciona por primera vez la palabra melanesio-polinesia *mana.* J. Gebser, *Origen y presente,* Gerona, Atalanta, 2011, p. 288.

11. R. Otto, *Lo santo,* Madrid, Alianza, 2016.

12. Íd., *Ensayos sobre lo numinoso, op. cit.,* pp. 27-30.

13. J.L. Cardero, *De lo numinoso, a lo Sagrado y lo Religioso (Magische Flucht, Vuelo Mágico y éxtasis como experiencias con lo Sagrado),* en http://revistas.ucm.es/index.php/ILUR/article/download/ILUR0909110215A/25697 (consultada el 20 de marzo de 2018).

14. Las «teofanías» bíblicas, manifestaciones del numen, traslucen el carácter del *misterium tremendum*, en el que impera el temor a lo divino. En el pasaje de la zarza ardiendo, Moisés cubre su rostro por miedo a mirar a Dios (Éxodo 3:2-6). Asimismo, cuando Jacob despierta después de haber soñado con una escalera que unía la tierra con el cielo por la que transitaban ángeles, reconoce el poder y la presencia de lo numinoso en aquel lugar y tiene miedo (Génesis 28:19).

15. R. Otto, *Lo santo, op. cit.,* p. 52.

16. Íd., *Ensayos sobre lo numinoso, op. cit.,* p. 97.

17. «Las cosas sublimes no llevan a la persuasión, sino al éxtasis». D. Longino, *De lo sublime,* Madrid, Gredos, 1989.
18. L. Roy, *Experiencias de transcendencia, op. cit.,* p. 66.
19. J.J. Kripal, *Autores de lo imposible. Lo paranormal y lo sagrado*, Barcelona, Kairós, 2012, p. 349.
20. Méheust consideró la capacidad de superescucha o de supervidencia —que incluiría una especie de visión de rayos x— que en su momento forzó la invención de dos neologismos técnicos: «endoscopia», o visión interna, la presunta habilidad del sonámbulo para ver y diagnosticar el estado de sus propios órganos internos; y «exoscopia», o visión externa, la presunta habilidad del sonámbulo para ver y diagnosticar el cuerpo de otra persona.
21. Ibíd., p. 162.
22. N.J. Ferrer y J.H. Sherman (eds.), *El giro participativo,* Barcelona, Kairós, 2011, p. 234.
23. Ibíd., p. 162.
24. Ibíd., p. 250.
25. Ibíd., 246.
26. O.M. Aïvanhov, *El libro de la magia divina,* París, Prosveta, 1993, p. 17.
27. N.J. Ferrer y J.H. Sherman (eds.), *El giro participativo, op. cit.,* p. 247.
28. La palabra «paneuritmia» se compone de tres raíces: «pan», «ev» o «eu» y «ritmo». «Pan» significa «el todo», «lo único», «lo universal»; «ev» o «eu» es la fuente del todo, significa «lo superior», «lo esencial», «lo real» en el mundo; «ritmo» significa rectitud del movimiento en toda expresión externa de las cosas. La paneuritmia es la gran armonía cósmica del movimiento. Se suele practicar por la mañana en la naturaleza, e integra música, poesía, movimiento y pensamiento y regula las funciones físicas, espirituales y mentales del ser humano. www.panevritmia.info (consultada el 20 de marzo de 2018).
29. N.J. Ferrer y J.H. Sherman (eds.), *El giro participativo, op. cit.,* p 254.

LA LUZ

Toda materia de la naturaleza, las montañas
y los arroyos y el aire y nosotros, está hecha de Luz que ha sido prodigada.
Esta masa rugosa llamada materia proyecta una sombra,
y la sombra pertenece a la Luz.
Así la luz es en verdad la fuente de cuanto existe.

Louis Kahn

«¿Cuál es la naturaleza de esa cosa invisible a la que llamamos luz, cuya presencia hace que todo se manifieste a la visión, salvo ella misma?»,[1] se pregunta Arthur Zajonc en su estudio exhaustivo y multifacético sobre la luz. No pretendemos responder esta pregunta; preferimos mantenerla presente, como un latir de fondo, y acercarnos a ella como lo haría un estudiante zen que intenta resolver el Koan de su maestro, acertijo indescifrable y siempre paradójico. Ensalzamos su carácter misterioso y nos aproximarnos a ella desde el ámbito de la cosmogonía, de la física, la metafísica y la creación artística.

La luz ha dado lugar a obras artísticas de gran belleza desde los primeros templos y observatorios del cielo, pasando por las catedrales góticas, con sus vidrieras y rosetones, hasta los *skyspaces* del artista contemporáneo James Turrell. Los relatos cosmogónicos están cargados de símbolos de luz que transpiran el poder del misterio numinoso. Las cosmogonías revelan una luz que es potencia generadora de vida, una luz que incide en la oscuridad para crear todo el universo tanto físico como metafísico. Veremos que, en los orígenes, ambas realidades no están claramente diferenciadas y lo numinoso permea todo el universo manifestado.

El sentido de lo divino y numinoso está implícito en la propia palabra Dios o Zeus. Ambas derivan de la raíz indoeuropea *dyeu/dyu* que significa «luz divina». La palabra latina *deus,* así como su variante *divus,* significa «ser de luz», pues así eran entendidos los dioses en sus orígenes. Los testimonios místicos, poéticos y descriptivos a un tiempo, narran visiones de una luz que se experimenta como real y transformadora. Describen luces extraordinarias que están más allá de la luz solar física. La metafísica de la luz se sumerge de nuevo en el terreno del misterio. Los testimonios visionarios hablan de luces indescriptibles mucho más luminosas que cualquier luz conocida. Lo numinoso palpita en ella por cuanto la visión provoca temblor, asombro, arrebato y éxtasis.

Las investigaciones sobre la física de la luz no hacen sino confirmar el carácter paradójico y misterioso de la luz. Si bien en un inicio se descubrió que la luz se comportaba como una onda, más adelante se verificó que también podía comportase como una partícula y que ambos estados no eran incompatibles. Considerando que la ciencia y la óptica cuántica han derrochado voluntad y energía en intentar desvelar la naturaleza escurridiza de la luz, pese a ello asegura Zajonc «todavía no sabemos lo que

es la luz». Únicamente vemos la energía que no es absorbida por los objetos. Los colores que vemos en realidad son los que el objeto rechaza. Después traducimos esta energía en imágenes visuales en nuestra mente. Pero, en todo ese proceso no percibimos la luz de forma directa. Esta es una característica que la luz y lo numinoso tienen en común: ambas son difíciles de explicar y conocer.

Cada época parece fijarse en una faceta de este prisma misterioso que es la luz. Solo revisando sus múltiples caras podremos llegar a hacernos una idea de la complejidad de su esquiva naturaleza.

COSMOGONÍAS

Al liberar las manos, nuestros ancestros prehistóricos consiguieron enderezarse sosteniéndose en la verticalidad del cuerpo. Un nuevo horizonte se desplegó ante sus ojos, alzaron la mirada al cielo y sintieron el misterio de la noche constelada sobre la tierra como si esta fuera una presencia palpable. Más de un millón de años nos separan de este gesto de alzado, de este levantamiento de la visión; con él empezaron lentamente a gestarse las preguntas sobre el origen que palpitaban, rutilando como luces lejanas, en la gran matriz del Universo.

Las cosmogonías surgieron por una necesidad del ser humano de responder estas preguntas, de concebir un orden físico y metafísico que le permitiera conjurar el caos y lo desconocido. En palabras del hermeneuta y crítico de arte Juan Eduardo Cirlot (1916-1973), los mitos ordenan las «grandes intuiciones humanas sobre el misterio del Universo y de la consciencia».[2] Son relatos fundadores y arquetípicos que explican la creación del mundo por la irrupción de una fuerza numinosa.

Mitos de la luz original

Los pioneros del espacio, los primeros astronautas que viajaron a la luna no se conformaron con alzar la mirada, sino que gracias a los avances tecnológicos consiguieron levantar todo su cuerpo para sumergirse en la tupida y negra oscuridad del cosmos. En el espacio, en ausencia de materia, la luz viaja sin ser perturbada, y al no interactuar con nada no se manifiesta. Cuando amanece percibimos la luz del día porque esta topa con el planeta Tierra, pero en el espacio los astronautas no pueden verla tal como nosotros la vemos; sin embargo, la luz está ahí, invisiblemente presente.

Los mitos cosmogónicos tratan del encuentro entre la luz y la oscuridad, relatan un comienzo en el que las aguas y la oscuridad caótica e inerte lo cubrían todo. En el inicio todo estaba suspendido, calmado y silencioso, «no había sol, ni luna, ni estrellas. Todo era oscuridad y había solo agua por todas partes»,[3] «nada había cobrado cuerpo, nada estaba unido a otra cosa; nada se hallaba en equilibrio; no había susurro, ningún sonido bajo el cielo. Nada se mantenía erguido; solo estaban las aguas tranquilas del mar, solitarias dentro de sus límites porque aún nada existía. Solo había inmovilidad y silencio en la oscuridad de la noche».[4]

La civilización egipcia no necesitó viajar físicamente al espacio para saber que en el *Dwat,* cuerpo interior de la Diosa Nut, todo es oscuro y misterioso. La diosa del cielo Nut tiene el cuerpo horadado de estrellas y se arquea cada noche sobre la tierra Geb, cubriéndola con su abrazo. Con cada crepúsculo Nut engulle al sol por la boca y lo da a luz por su vulva al amanecer. A su interior acuden los muertos y de allí vienen los vivos, es el espacio matricial de lo no manifestado. El acontecimiento cíclico del nacimiento y la ocultación del sol marca un tiempo sagrado donde la cosmogonía de creación egipcia se repite cada amanecer y cada atardecer.

Si nos encontráramos inmersos en el *Dwat,* podríamos llegar a creer que la luz del día es una creación nuestra, una invención humana, un mito que se escabulle ante la mirada atónita del viajero del espacio que solo palpa oscuridad. Y es que la luz primigenia y original no se manifiesta si no hay una invocación, una visión, un sacrificio o una victoria heroica. Así lo cuenta la *Canción de Purusha,* contenida en el *Rig Veda* (X, 90), historia que relata el desmembramiento de un ser de luz, «*hombre de oro*»[5] de una órbita lejana.

> ¿Cuándo desmembraron a Purusha, cuantas porciones hicieron? ¿Qué fue su boca? ¿Qué fueron sus brazos, sus muslos, sus pies llamados? El sacerdote fue su boca, el guerrero se hizo sus brazos, sus muslos fueros los hombres comunes, y el siervo fue hecho de sus pies. La luna nació de su mente; de su ojo nació el sol: de su boca, Indra y el fuego; de su pecho, el viento. De su ombligo se hizo la atmósfera; de su cabeza se creó el cielo; de sus pies, la tierra; de su oído los puntos cardinales. Así moldearon el mundo.[6]

Este ser del espacio estelar, como el «embrión de oro» de otras cosmogonías védicas hindúes, acaba por fecundar y dar vida a todo lo que es. Su sacrificio conlleva la creación de todas las criaturas que, como son parte de él, albergan algo de su luminosidad.

Según el zoroastrismo, la prístina creación original puede ser restaurada si el ser humano escoge convertir sus acciones en imágenes de luz. Mientras se bañaba en el río, Zoroastro tuvo una visión de un ser luminoso, diáfano y radiante, que le desveló la «Estrella de Oro», el origen y el significado de la luz y el de su negación, la oscuridad. Miles de años después, Mani tuvo una visión similar, en la que su Gemelo divino, «Enviado de la luz», le revelará un origen en el que el Reino de la Luz del primer ser humano es conquistado por Ahrmem, príncipe de la oscuridad, de forma que la Luz queda atrapada en su oscuro reino. Al igual que el zoroastrismo, el maniqueísmo contempla la capacidad del ser humano para redimir y liberar la luz atrapada.

Caos, luchas, violentos enfrentamientos rigen el mundo en la cosmogonía griega. Zeus es el Dios solar, también «Ser de luz», Dios del trueno y del rayo, que restaurará el orden. Cuenta la historia de Hesíodo que como la muerte de Cronos, que ocupaba el trono, estaba predestinada por uno de sus hijos, los devoraba mientras nacían. Pero Zeus fue ocultado en una gruta y al crecer, según los augurios, se enfrentó con Cronos, le obligo a vomitar a sus hermanos y venció a los Titanes.

La Génesis bíblica prescinde de las batallas y de los dioses de los mitos griegos que quedan reducidos a un único Dios, Elohim o Yahvé, que creó en solitario todo el universo a través de la palabra pronunciada, «luz».

> Entonces Dios dijo: «Hágase la luz». Y la luz se hizo. Dios vio que la luz era buena, y separó la luz de las tinieblas; y llamó día a la luz y noche a las tinieblas. Así hubo una tarde y una mañana: este fue el primer día.[7]

En el segundo día creó un firmamento para separar las aguas de arriba de las de abajo, y lo llamó «Cielo». El tercer día creó la «Tierra» y el «Mar», e hizo que brotara la vegetación. En el cuarto día creó el sol, la luna y las estrellas. En el quinto, los animales marinos y las aves. En el sexto día creó los animales terrestres, los reptiles y al ser humano. Finalmente, el séptimo día descansó.

Con el paso del tiempo, la filosofía y la religión se ocuparon de crear sus propios mitos del origen y del cosmos en los que esferas perfectas y jerarquías angelicales eran como gradaciones de luz, emanaciones pulsantes y vivas de una primera Fuente divina. En el siglo XIII, Robert Grosseteste (1175-1253) planteó en su pequeña obra *De luce* (*Sobre la luz*) una cosmogonía en la que no solo tuvo en cuenta una perspectiva mítica y metafísica, sino que también consideró la proporción, la geometría y la óptica en una Génesis neoplatónica en la que todo el universo se crea a partir de la expansión y transformación de la luz. Para Grosseteste, «la luz fue una primera forma de corporeidad»[8] muy próxima a lo incorpóreo que se engendra a sí mismo perpetuamente. Tras ella surgieron las demás formas de corporeidad. Generada en un punto, la luz se multiplica en forma esférica en todas las direcciones; de esta acción surge la materia, que no es otra cosa que luz corporificada.

> Después de que la luz se expandiera en toda su extensión, sobrevino una fase de diferenciación por condensación y rarefacción, que a su vez llevó a la separación de los cielos y la tierra y dio origen a las trece esferas, nueve celestiales y cuatro mundanas.[9]

Aunque nos resulte sorprendente hoy en día, en su época, Grosseteste planteó una teoría basada en la razón y la especulación precientífica, preparando el terreno para el método experimental moderno. Sin embargo, nadie parecía estar del todo preparado para asumir lo que se vería, o más bien lo que no se vería, a través del telescopio que creó Galileo Galilei (1564-1642). Gracias a este aparato, el ojo humano pudo expandir la mirada y desplazarla por las superficies estelares. Pero allí arriba no se encontraron ángeles, ni pulidos planetas, sino astros irregulares con cráteres y manchas solares. La visión única del pensamiento mítico se escindió definitivamente en dos; la percepción entrelazada que mantenía unido lo visible y lo invisible se vio forzada a bifurcarse entre una mirada interior y espiritual y otra exterior y analítica.

Esta última deriva es la que fundamenta el mito contemporáneo del *big bang,* que paradójicamente vuelve a aproximarnos al cielo, a ese origen estelar que ya intuyeron nuestros antepasados al levantar la mirada y «ver». Según esta fábula científica, la materia que nos constituye fue forjada hace miles de millones de años, somos «polvo de estrellas», «ya que todos los núcleos de los átomos que nos constituyen han sido engendrados en el centro de estrellas muertas… mucho antes del nacimiento del sol».[10] El «fiat lux» del libro del Génesis se traduce aquí en una gran explosión de primitivas gigantes rojas, estrellas que alcanzan el final de su vida inseminando el espacio con pesados elementos. Sus capas exteriores, expelidas debido a pulsaciones y a intensos vientos estelares, provocaron que inmensas nubes de gas y polvo se desmoronaran con el efecto de su propia gravedad. A partir de una serie de sucesos se gestaron nuevos soles, planetas y la aparición de la vida. Mucho más tarde, con la evolución biológica surge un

ser humano que es capaz de cuestionar sus propios orígenes, preguntarse por el misterio astral de su creación. Un ser humano capaz de relatar cosmogonías que van evolucionando en la medida en que evoluciona su conciencia del mundo.

FÍSICA DE LA LUZ

La luz no se ve, se siente

La luz tiene en los mitos cosmogónicos un papel seminal, creadora de vida, ordenadora del caos, es origen de todo lo que es. El misterio de la luz en las cosmogénesis se manifiesta a través de estos relatos míticos. En el ámbito de la física, los estudiosos e investigadores de la luz siguen topándose con situaciones paradójicas e inexplicables. Según afirma Peter Russell en su obra *Ciencia, conciencia y luz,* «la luz posee cualidades incognoscibles. Jamás vemos la luz en sí misma. La luz que capta el ojo la conocemos solo por la energía que libera. Esta energía se traduce en una imagen visual de nuestras mentes, pero lo que la luz es en realidad jamás lo sabremos de modo directo».[11]

Más que ver la luz, podríamos decir que la sentimos a través de su interacción con los objetos y a través de la interpretación que nuestro cerebro configura. Para Rusell hay un paralelismo evidente entre la luz y la conciencia; la luz, como la conciencia, no existe en el tiempo ni en el espacio; ambas son absolutas, incognoscibles y universales.

> Cada fotón de luz transporta el mismo *quantum* de acción. De manera similar, la luz de la conciencia que brilla en mí es la misma luz que brilla en usted. Estos paralelismos sugieren que el mundo físico y el mental comparten un mismo terreno: aquello que experimentamos en forma de luz. Las religiones monoteístas lo llaman Dios; y muchas descripciones del Ser divino poseen los atributos y las cualidades de la luz. «Dios es la luz, y en ella no hay oscuridad», dice san Juan; y en el Corán encontramos que «Dios es la luz del cielo y de la tierra» […] Si Dios es la luz (o lo que subyace a la luz), entonces una de las formas en que se manifiesta Dios es como la luz de la conciencia, que brilla en el interior de todos nosotros.[12]

La naturaleza dual de la luz: onda y partícula

Sería necesario desmaterializarse para viajar tan rápido como la luz,
imaginar, como hizo Einstein que somos luz, dejar atrás el cuerpo físico,
refugiarse en un cuerpo de luz y surcar el espacio. ¿Qué veríamos? Todo o nada.

Arthur Zajonc. «Capturar la luz»

En el interior de una cámara oscura, habitación cerrada al exterior, Abú Ali Mohamed ibn al-Hassan ibn al-Haitham, conocido en occidente como Alhacén (965-1039), observaba la luz que penetraba por un pequeño orificio de uno de sus muros. La luz divina, origen del cosmos, pareció dejarse «capturar» en esos instantes por la observación atenta del primer estudioso que utilizó el método experimental para intentar descubrir sus secretos. «La luz viaja en línea recta», aseguró Alhacén, «y a pesar de que su velocidad es elevada no es infinita». A través del estenopo de su cámara, Alhacén abrió la fisura para que, a lo largo de los siglos, otros investigadores y científicos se debatieran entre la naturaleza ondulatoria y corpuscular de la luz.

Tras un sueño revelador,[13] Descartes (1596-1650) fue el primero en especular sobre la naturaleza ondulatoria de la luz. La luz se propagaba por el *plenum* a una velocidad infinita como una simple acción mecánica.[14]

Por contrapartida, Newton (1642-1727) escribió un tratado sobre óptica y ofreció una definición de la unidad fundamental de la luz que sentó las bases para la teoría corpuscular de la luz. En una de las habitaciones de su casa de campo, Newton, tal y como había hecho Alhacén siglos antes, creó una cámara oscura. En su interior, la luz atravesó un prisma de cristal formando el espectro del arco iris, pero añadiendo un segundo prisma consiguió que los rayos de colores se volvieran a unir para recrear la luz blanca. Con este sencillo experimento, Newton llegó a explicar el fenómeno de la refracción, el mismo que se produce cuando la luz atraviesa gotas de lluvia generando un arco iris.

En una época en que las ideas corpusculares de Newton preponderaban y se había consolidado la naturaleza sustancial de la luz, Leonhard Euler, el más importante matemático del siglo xviii, intercambió cartas con una joven y curiosa princesa alemana de Anhalt-Desau que tenía ávidas inquietudes de conocimiento científico. Uno de los temas que trataron fue el de los rayos del sol, foco de calor y luz. Según Euler los rayos del sol eran «con respecto al éter lo que el sonido es con respecto al aire».[15] En su obra *Nueva teoría de la luz y el color,* publicada en 1746, ofreció la primera exposición justificada sobre la teoría vibratoria de la luz.

Para Michael Faraday (1791-1867) los átomos no eran «pequeños grumos de materia impenetrable, sino centros de fuerza. La fuerza era para él la verdadera sustancia del mundo. Las vibraciones de las líneas físicas de fuerza eran lo que «se desplegaba de un extremo al otro del universo».[16] Hijo de un herrero, perteneciente a una familia muy humilde pero también muy espiritual y religiosa, Faraday llegó a aportar pruebas insólitas sobre este complejo fenómeno que es la luz. De formación prácticamente autodidacta, entró a trabajar en un taller de encuadernación y dedicó su tiempo libre a leer todos los libros que pasaban por sus manos. Pero su vida dio un giro inesperado cuando, tras asistir a unas conferencias de Sir Humphry Davy, el más celebre científico de Inglaterra, tomo apuntes, los encuadernó y se los envió. Este gesto sencillo le sirvió más tarde para empezar a trabajar como su aprendiz.

Como Faraday, creía firmemente en la unidad de la naturaleza, investigó de forma experimental los aspectos invisibles de la luz, creyendo que «incluso en las cosas terrenales, lo invisible de Dios resulta visible desde que el mundo es mundo».[17] Motivado por esta premisa inició una serie de experimentos para detectar algún tipo de onda eléctrica. Sus investigaciones lo llevaron a explicar la inducción electromagnética. Fue la primera prueba de que la luz está relacionada con fenómenos eléctricos y magnéticos. «Finalmente, he logrado iluminar una curva magnética y magnetizar un rayo de luz»[18] escribió Faraday. Este descubrimiento explica por qué si «batimos las palmas, la perturbación reverbera en el espacio; si encendemos una cerilla, la oscuridad da progresivamente paso a una luz oscilante».[19] En 1844 y 1846, Faraday expuso en sus

conferencias la idea de que la naturaleza de la materia, la electricidad y la luz era la fuerza.

Sus experimentos sirvieron para que, en 1870, el físico escocés James Clerk Maxwell defendiera una faceta alternativa a la corpuscularidad de la luz. La luz vuelve a ser entendida como una onda, solo que esta vez no se desplaza por un *plenum* ni por el éter,[20] sino que combina campos vibratorios independientes, eléctricos y magnéticos. La frecuencia de las vibraciones determina el color de la luz que abarca del extremo rojo al extremo azul del espectro visible. La luz visible es solo una pequeña franja de longitudes de onda dentro del amplio espectro de la energía electromagnética. Una gama muy amplia de radiaciones electromagnéticas es invisible para el ser humano; no percibimos los rayos infrarrojos cuya frecuencia es inferior a la luz roja, ni los rayos ultravioleta cuya frecuencia es superior al azul y al violeta, ni los rayos X o gamma.

Sin embargo, a finales del siglo xix se investigaron nuevos efectos que no podían ser explicados si la luz actúa, solo, como una onda. Los procesos de absorción y emisión de energía por parte de la materia únicamente se explican si la luz está compuesta de partículas. Retomando la temprana concepción corpuscular de la luz de Newton, en 1900, el físico alemán Max Planck aseguró que la energía no es un flujo continuo sino que existe en paquetes de partículas a los que llamó «cuantos»; su teoría cuántica también era aplicable a la luz. Cinco años después, Albert Einstein, pese a no estar plenamente de acuerdo con esta teoría, llegó a conclusiones similares y a los cuantos de luz, finalmente, se los llamó fotones.

Como consecuencia, se empieza a interpretar el fenómeno luminoso de forma dual: la luz puede comportarse como una onda y como una partícula y ambos estados no son excluyentes sino complementarios. Por un lado, la luz es una onda electromagnética que al propagarse en el vacío y otros medios transporta una cierta cantidad de energía y, por otro lado, la luz es una propagación de unidades de energía o corpúsculos de luz llamados fotones.

La luz, no solo a nivel simbólico sino también científico, resulta un fenómeno inexplicable e incognoscible. Escurridiza y paradójica, en el territorio de lo cosmogónico, la mitología y la mística, la luz tiene un carácter directamente asociado a lo numinoso, a la fuente original de toda vida, la cual se reconoce inefable y apofática.

LA LUZ DE NUESTRO CUERPO

Emitimos biofotones. Fritz-Albert Popp

Como las supernovas del espacio, nuestras células intensifican su irradiación de luz antes de morir. Según el biofísico Fritz-Albert Popp (Frankfurt, 1938) todos los seres vivos emitimos luz. Cuanto más evolucionado es el ser vivo, menos biofotones emite. Las plantas emiten mucha más luz que nosotros. Popp cree que las células conservan fotones de la energía solar y de los alimentos que consumen, que a su vez captan su energía del sol. A nivel microcósmico, nuestro cuerpo es como una galaxia en la que millones de diminutas estrellas mueren y nacen constantemente.

Hay, pues, una relación íntima entre la vida y la luz, entre su nivel de coherencia y la salud. Popp demostró la emisión coherente de luz en los seres vivos, relacionó la luz con el ADN y probó que los biofotones son suficientes para organizar el cuerpo y permitir que todo funcione. Según Popp la emisión de biofotones es un mecanismo corrector del sistema que sigue patrones de ritmos biológicos de día y de noche. Si emitimos más luz o menos luz de lo que es habitual para un ser humano esto es indicador de algún desequilibrio emocional o físico.[21]

Midiendo el campo energético. Walter Kilner, Semyon Kirlian, Valerie Hunt, Kostantin Korotkov

Mucho antes que Popp consiguiera captar los fotones que emitimos los seres vivos, el médico y cirujano Walter Kilner realizó el primer estudio en occidente del campo de energía o aura.[22] Kilner pintó con un tinte de alquitrán de carbón llamado diacinina una lente a través de la cual se podía medir el espectro ultravioleta. Con este instrumento llamado «pantalla de Kilner» podía observar el campo de energía que rodea al cuerpo humano. En 1912, publicó los resultados en un libro que llamó *La atmósfera humana*. Su obra fue reeditada en inglés con el título *El aura humana.*[23]

Años más tarde, Semyon Kirlian descubrió, durante uno de sus experimentos, un halo luminoso alrededor de su mano. Kirlian había recibido una descarga eléctrica en una de sus manos y durante unos instantes consiguió ver luz a su alrededor. Junto con su mujer, Valentina, fabricaron una cámara fotográfica que captaba este halo mediante un generador eléctrico de alta frecuencia, elevado voltaje y baja corriente eléctrica.

Sin embargo, Valerie Hunt (1916-2014), psicóloga y fisióloga de la Universidad de Columbia, fue la pionera en medir el sistema electromagnético que emana de forma continua de los átomos y de las células, la primera en medir científicamente el aura. Utilizó dispositivos que se habían diseñado para monitorizar la actividad eléctrica de los astronautas de la NASA; supo valorar una información que había sido descartada anteriormente como ruido. Modificó los dispositivos para poder medir esas señales débiles y descubrió que la salud se da cuando las señales son coherentes y que la falta de coherencia es indicativa de enfermedad.

Recientemente, el profesor Korotkov[24] ha desarrollado un método, basado en el efecto Kirlian, que estimula fotones y electrones en la superficie del cuerpo. El método se llama GDV, siglas que responden a visualización por descarga de gas. La tecnología GDV provoca una descarga eléctrica de un voltaje muy elevado con una intensidad muy pequeña, de manera que puede excitar los electrones del campo energético de los dedos. En los diez dedos de las manos se encuentra la información holográfica del cuerpo. Mediante un sistema de *software* de procesamiento basado en técnicas de inteligencia artificial y matemática no lineal, se analiza, se cuantifica y se puede visualizar la energía de los órganos y sistemas con la posibilidad de separar la parte física de la parte psicoemocional.

Descubrí este método de medición del campo bioenergético gracias a la publicación *Lo que tu luz dice,* de Ana María Oliva,[25] basada en sus propias investigaciones y

experimentos con la GDV. En su libro muestra las imágenes del campo bioenergético del ser humano captadas por la GDV. Lo que más me atrajo de estas imágenes era la capacidad que tenían de medir «la luz» que emitimos y crear una imagen visible. Las imágenes me remitían a las auras y halos con los que, a menudo, eran representadas las personas místicas o santas, así como a los campos luminosos que son capaces de percibir los clarividentes. El método de GDV, como sucedió previamente con los rayos X, muestra aquello que la mirada ordinaria no es capaz de ver.

Experiencia en el taller GDV de Ana María Oliva

Contacté con Ana María y tuve la ocasión de acudir a un taller en el que los participantes podíamos poner en práctica esta tecnología, así que obtuve las imágenes de mi biocampo, junto con informes físicos y psicoemocionales que encajaban muy bien con el momento vital que estaba atravesando. Fue como si me hicieran una fotografía interna. La imagen de mi campo energético se revelaba activo en exceso; también mostraba un equilibrio en los centros espirituales, mentales y cordiales, así como un desplazamiento en el centro vital vinculado a lo material.

En su taller se analizaron casos en los que se había experimentado midiendo el campo energético de una persona antes y después de recibir algún estímulo de carácter externo o interior. Una llamada telefónica, estar expuesto varias horas a la pantalla de un ordenador, escuchar ruido durante un tiempo, recibir insultos, eran estímulos que debilitaban los campos de energía de las personas. Sin embargo, una melodía agradable, recibir palabras amorosas, producían el efecto contrario y reforzaban el campo luminoso de la persona.

Ana María nos mostró el caso en el que una persona enviaba a otra un pensamiento amoroso; esta energía fue captada por la GDV, a pesar de que las personas se encontraban en estancias separadas.

La fragmentación y la abertura del campo es, según Ana María, síntoma de debilidad, aunque también puede mostrar un cambio o alteración perceptiva. Cuando una persona consume algún tipo de droga su campo se rompe y se abre repentinamente, con lo que la persona está mucho más expuesta, abierta y desprotegida. Quizá sea esta rotura y esta abertura la que permita visionar cosas que no son perceptibles en estados ordinarios de conciencia. Las personas esquizofrénicas muestran un patrón similar, dado que hay una rotura o abertura en la parte superior de su campo energético, en la zona de la cabeza.

El cuerpo de energía

La tecnología GDV pone en evidencia la existencia de un campo o cuerpo de energía que emana de nuestro cuerpo físico; interactúa con nuestro entorno y fluctúa según nos afecte su incidencia en él.

Las distintas tradiciones espirituales han contemplado este cuerpo de energía, vinculándolo tanto con el desarrollo espiritual, la santidad, como con la optimización física del cuerpo, la salud. Veremos cómo estos linajes de conocimiento han cartografiado

el cuerpo energético, localizando distintas ruedas o núcleos de energía que, a menudo, coinciden con las glándulas endocrinas del cuerpo físico. El yoga tántrico hindú también cultiva el despertar de la energía de la *Kundalini,* que atraviesa y activa estos centros vitales. Un sistema similar al de los *chakras* es el de las Ruedas de Luz de mesoamérica, que se basa en un flujo de energía constante entre el ser humano y el universo. Cada Rueda de Luz describe aspectos del potencial humano. Las *Sefirot* también son esferas de energía contenidas en el cuerpo y en su campo energético. Configuran un mapa o árbol de la vida para el regreso a la fuente original de la que hemos nacido. La medicina oriental se basa en una anatomía de los meridianos y puntos vitales. A su través fluye el *qì,* energía o aliento vital. La acupuntura y la práctica de la meditación pretenden equilibrar y perfeccionar la afluencia del *qì.*

De forma similar a la GDV, las personas sensitivas y clarividentes son capaces de visionar estos campos de energía, su vibración, amplitud y color, así como vincular las anomalías en ese campo con patologías en el cuerpo físico. Nos ocuparemos de ello más adelante, a partir de las indagaciones de la neuropsiquiatra Shafica Karagulla.

METAFÍSICA DE LA LUZ

Si la luz se eleva en el Cielo del corazón… y el hombre interior alcanza
en lo absolutamente puro el resplandor del sol o
de muchos soles… su corazón no será más que luz,
su cuerpo sutil será luz, su capa material será luz, su oído, su vista, su mano.
Su exterior, su interior no serán sino luz.

Najm al-Din Razi

Los curiosos del fenómeno óptico se aislaron en una cámara oscura para estudiar la luz que en el exterior y en pleno día solo percibimos rebotada por los objetos. Para observar la naturaleza metafísica de la luz recurriremos a otro tipo de cámara que está a nuestro alcance: la cámara interior del ser humano. Las distintas tradiciones espirituales, chamánicas y religiosas tienen en sus mitos fundacionales relatos de experiencias luminosas, como la de los esquimales igloolik, Buda, Krishna, Jesús… en las que la luz es una hierofanía, una manifestación sagrada. A lo largo de los siglos los testimonios de personas que, bien porque se encuentran en situaciones extremas, de crisis o cercanas a la muerte, bien porque sus vidas se orientan a la contemplación, a la espiritualidad y a la creación, conforman un amplio campo de investigación que pone de manifiesto el sentido numinoso de la luz.

El simbolismo de la luz

La iluminación es un proceso de lucidez, de abrir los ojos, de despertar. Un proceso que, según sostiene el psicólogo e investigador de las tradiciones sagradas Ralph Metzner (Alemania, 1936), conlleva «ver con más claridad, tanto externa como internamente, para que haya una consciencia más lúcida, una sensación de luz y el calor del amor en el corazón —y finalmente, una inmersión completa en el océano de la luz llamada Dios, Ser

o Espíritu». En definitiva, una transformación interna que implica un desplazamiento «de la oscuridad a la luz».

Tanto Metzner como Mircea Eliade han constatado en sus estudios que «en el arte y en la literatura sagrada de la mayoría de tradiciones religiosas y espirituales el simbolismo de la iluminación es central».[26] La luz numinosa traza un hilo conductor que conecta culturas distantes en el tiempo y en el espacio poniendo en evidencia la preponderancia de imágenes y símbolos luminosos.

Uno de los símbolos más recurrentes de la imaginería místico religiosa es la imagen del rayo o del relámpago que sirve para ilustrar el momento súbito en que se experimenta el encuentro visionario con una luz que tiene el poder de despertar temor y fascinación a un tiempo. Entre los esquimales igloolik, la persona que tiene el poder de sobrevivir a la experiencia del rayo queda totalmente transformada y se convierte en chamán. La exposición de la mirada a esta luz cegadora otorga el poder de la visión y de la clarividencia. A esta experiencia mística del *relámpago* los esquimales la llaman *qaumanek*.

> El *qaumanek* es una luz misteriosa que el chamán siente repentinamente en su cuerpo, en el interior de su cabeza, en el centro mismo de su cerebro; un inexplicable faro, un fuego luminoso que le hace capaz de ver en la oscuridad, tanto en el sentido propio como en el figurado. Pero no solo le es posible ver a través de las tinieblas, incluso con los ojos cerrados, sino que también es capaz de percibir cosas y acontecimientos futuros, ocultos al resto de los humanos.[27]

Los textos sagrados de la tradición hindú, el *Rigveda* y los *Upaniṣad* hablan de una luz que es al mismo tiempo interior y transcendente, una luz que equivale al *âtman-brahman*.

> La luz que brilla más allá de este cielo, más allá de todo, en los mundos más superiores, más allá de donde no existe nada más superior, es verdaderamente la misma luz que brilla dentro de la persona.[28]

Su conocimiento no responde al mero saber intelectual, sino que es el resultado de una experiencia profunda. Las epifanías luminosas de colores forman parte del proceso espiritual del yogui, anteceden la iluminación y presienten su llegada. El momento de la iluminación es comparable al del relámpago, porque es instantáneo y rasga las tinieblas. Lo divino se presenta en forma de luz pura y es a través de esta luz que puede ser conocido. Asimismo, seres iluminados, como Krishna[29] o Buda, son resplandecientes e irradian luz.

En el budismo, la manifestación de *Brahma* es «la luz que se eleva y la gloria que brilla».[30] Gautama Buda se iluminó de forma instantánea, al alba, tras una noche de meditación, al levantar los ojos hacia el cielo y contemplar la estrella de la mañana. El mismo Buda cuenta cómo, después de una plática, se convirtió en una llama y se elevó por los aires. La experiencia luminosa y la ascensión están unidas en este testimonio que hace referencia a una iluminación ígnea. Por eso en ocasiones Buda es representado con llamas saliendo de su cuerpo y casi siempre de forma resplandeciente.[31]

La clara luz que puede ser percibida en vida durante la iluminación se presenta en el momento de la muerte con toda su fuerza numinosa. Se trata de una luz «sutil,

centelleante, brillante, deslumbradora, gloriosa y terrorífica por su esplendor». *El libro tibetano de los muertos* prepara al moribundo para este encuentro. La luz es tan poderosa y fulgurante que si la persona no se ha preparado para esta visión tiende a rechazarla, escogiendo otras luces menos puras y más tibias, entrando así, de nuevo, en el ciclo de las reencarnaciones. Acoger la Clara Luz y fundirse en ella representa, pues, la liberación, el *Nirvana*.

En el tantrismo la luz interior se revela a través del ritual de la unión sexual o *maithuna*. Se trata de un rito sagrado en el que participa el cuerpo y cuyo fin es el despertar espiritual de quienes lo practican. El aspecto masculino encarna a Shiva, la luz, y el femenino a Shakti, la vida y la energía. La unión de los dos polos representa el retorno al origen indivisible. El acto sexual se convierte en un medio para superar los límites del ser e identificarse con la luz numinosa. Durante la unión, un flujo de luz seminal desciende a través de la cabeza y llena los órganos sexuales. Se trata de una luz fecundadora que impregna la sustancia viva. Una luz espiritual que como el relámpago irrumpe de forma súbita, transcendiendo del gozo corporal.

El secreto de la flor de oro es un tratado taoísta chino que en su origen fue transmitido de forma oral y ha llegado a Occidente gracias a la traducción de R. Wilhelm y a los comentarios de C.G. Jung.[32] El método que se ofrece al neófito que se inicia en este arte misterioso es hacer circular la luz interior durante cien días, de forma que esta pueda cristalizar y engendrar un nuevo cuerpo de espíritu.

> Solo necesitáis poner la Luz en curso circular; este es el secreto más alto y prodigioso. La Luz es fácil de mover, pero difícil de fijar. Si se deja correr en círculo suficiente tiempo, se cristaliza: este es el cuerpo-espíritu natural… Si se continúa en ello mucho tiempo, nace de manera enteramente natural, aparte del cuerpo, otro cuerpo de espíritu.[33]

La luz se identifica con lo creativo y ponerla en circulación hace que se genere una simiente-perla luminosa en el interior. Se trata de un método de retrogradación, en el que «se cierran los ojos y la mirada se revierte» de forma que se deja que la luz, lo creativo «refresque y nutra el corazón y el cuerpo».[34] Llevar a cabo este método, también llamado del *Elixir de la vida,* es como cuidar un embrión mediante la continua circulación de la luz. Es como si se calentara, se nutriera, se bañara, en definitiva, se cuidara a un ser en formación todavía frágil, no nacido. Si un día no se cultiva esta meditación, la luz se dispersa hacia fuera.[35] La finalidad de este método es la fijación de la luz interior, una cristalización que permitirá el nacimiento de un nuevo cuerpo luminoso. Uno de los indicadores de que la flor de oro comienza a despuntar es que «durante el reposo el espíritu tiene, en ininterrumpida duración, la sensación de una gran alegría, como si estuviera borracho o recién bañado; este es un signo de que el principio luminoso es armónico en el cuerpo íntegro». Entonces, «el cuerpo íntegro, firme y fuerte» no siente temor, porque no hay nada que pueda turbar la lucidez de su espíritu. Un síntoma de que la flor de oro ha eclosionado definitivamente, es que durante la meditación todo se torna radiante. «Si se abren los ojos y uno busca su cuerpo, no lo encuentra más… Todo, dentro y fuera, es igualmente lúcido».[36]

Las epifanías de luz de origen iranio, así como la aparición de una estrella sobrenatural que anuncia el nacimiento de un salvador, fueron retomadas y elaboradas por la tradición cristiana. Una estrella luminosa guio a los reyes magos hasta una gruta y anunció el nacimiento del Mesías. Las luces extraordinarias también marcan otros episodios importantes del relato de la vida de Jesús: el bautismo y la transfiguración. Cuando Jesús fue bautizado «el fuego se encendió en el Jordán».[37] A Jesús se lo consideraba «la luz verdadera», «la luz del mundo», según el Evangelio de san Juan. Su encarnación en la tierra tenía el sentido de «restaurar la luz» de la que el ser humano se sentía escindido, exiliado al haber sido expulsado del paraíso por seguir a Lucifer, el ángel caído. Jesús dejó vislumbrar su luz mientras oraba en el monte Tabor. Su rostro se transformó y sus vestidos se volvieron blancos y resplandecientes. La diafanía de Jesús es presenciada por los discípulos que lo acompañaban, Pedro, Juan y Jacobo. El resplandor de Jesús, como el de Buda, sucede en un momento de oración y recogimiento. En ambos casos, la irradiación de luz manifiesta la realización espiritual; el ser nuevo y numinoso del que habla el tratado taoísta ha nacido y se muestra radiante. El cuerpo transmutado de Jesús se representa en la tradición cristiana elevado y levitando sobre el monte Tabor; es un cuerpo lúcido que se muestra de forma súbita e iluminadora, como el relámpago de los chamanes esquimales, para volver a ocultarse en una nube.[38]

CUANDO LA LUZ NO ES UNA METÁFORA

La experiencia numinosa de la luz

A menudo, las visiones de una luz extraordinaria acompañan la experiencia mística y extática de personas que dedican su vida a la búsqueda espiritual y creativa. La palabra «iluminación» responde más al sentido literal de esta experiencia que a una aproximación metafórica. En palabras del místico Sri Aurobindo (1872-1950); «la visión de luz que acompaña la iluminación interior no es una mera imagen visual subjetiva o un fenómeno simbólico: la luz es principalmente una manifestación espiritual de la Realidad Divina, iluminadora y creativa».[39]

La luz que testimonian personas distantes en el tiempo y en la cultura es una luz viva, vibrante, real, que provoca temblor y estremecimiento. Una luz súbita como un rayo, una luz que hiere y transforma, una luz que trasmite conocimiento, una luz que inspira, que da gozo, paz y claridad. Una luz que se expande, transciende al cuerpo y permite la contemplación de las esferas celestes. Al leer los relatos de estos místicos y visionarios uno se da cuenta de que no están haciendo referencia a una luz metafórica, sino que la luz que testimonian en sus escritos es una luz experimentada y percibida con los sentidos interiores.[40] De ahí que, aunque se trate de una luz inefable, imposible de describir, los místicos no dejen de intentarlo. La experiencia resulta vívida, más real que todo lo anteriormente conocido, y sin embargo, por esta falta de referentes conocidos, se ven obligados a recurrir a un lenguaje poético y metafórico.

Hildegarda de Bingen dice de esta luz que «es mucho más resplandeciente que la nube que lleva el sol»; según Margarita Porete «es una abertura a la manera de un

relámpago»; Teresa de Jesús la percibe como «un dardo de oro largo»; Jacob Böhme como una «chispa» de luz. Tal es el sentido de realidad con el que llega a percibirse que Richard Bucke creyó que la luz, «color de fuego», que visionaba provenía de un incendio, aunque enseguida detectó que se trataba de una luz interior. David Carse la denomina «Presencia», un «Brillo absoluto, Brillantemente Vivo, radiantemente Siendo Todo Lo Que Es».

Los siguientes testimonios evidencian que esta luz total, resplandeciente y numinosa no solo es real sino que siempre está presente, radiando infinitamente, ocultada por un velo que místicos y visionarios consiguen traspasar.

La Luz viviente. Hildegarda de Bingen

Hildegarda de Bingen nació en 1098, en Renania, y murió en 1179, en el Monasterio de Rupertsberg, que ella misma fundó. Tuvo visiones desde su infancia, a menudo acompañadas de una luz viviente y poderosa. Fue mística, compositora, profetisa, entendida en plantas y remedios, conocedora de las enfermedades humanas, interesada por los mitos cosmológicos y los símbolos del mundo, temas sobre los que predicó y dejó innumerables escritos.

El biógrafo de Hildegarda recoge extractos de su vida en primera persona en los que cuenta cómo a la edad de tres años vio una luz que la hizo temblar. A los ocho años fue entregada por sus padres a la vida religiosa y hasta los quince dice haber «visto mucho», pero explicaba poco y de modo simple, ya que el hecho de que nadie la hablara de experiencias de visión similares le hizo ocultar las suyas. Fue más tarde, en la madurez de su vida, cuando a través de una visión recibió la orden de contar lo que veía y escuchaba.

> Y he aquí que fue en el año 43 del curso de mi vida temporal, cuando en medio de un gran temor y temblor, viendo una celeste visión, vi una claridad en la que se oyó una voz que venía del cielo y dijo: «Frágil ser humano, ceniza entre las cenizas, podredumbre entre la podredumbre, di y escribe lo que veas y oigas». Y de nuevo, oí una voz del cielo que me decía: «Proclama estas maravillas, escribe lo que has aprendido y dilo».[41]

En el año 1175, en respuesta a una carta a Guibert de Gembloux, Hildegarda habla sobre la luz que caracteriza sus visiones y que, según ella misma cuenta, percibe en gradientes distintos. Una, más tenue, a la que identifica como «la sombra de la luz viviente», que es la que dicta un saber que la transciende a través de las visiones y audiciones, puesto que ella «no es docta»; y otra luz transformadora e igualmente inefable, a la que denomina «luz viviente».

> La luz que veo no pertenece a un lugar. Es mucho más resplandeciente que la nube que lleva el sol, y no soy capaz de considerar en ella su altura ni su longitud ni su anchura. Se me dice que esta luz es la sombra de la luz viviente, y, tal como el sol, la luna y las estrellas aparecen en el agua, así resplandecen para mí las escrituras, sermones, virtudes y algunas de las obras de los hombres formadas en esa luz […] Lo que he visto o aprendido en esta visión lo guardo en la memoria durante mucho tiempo, pues recuerdo lo que alguna vez he visto u oído. Y simultáneamente veo, oigo y sé, y casi en el mismo momento aprendo lo que sé. Lo que no veo, lo desconozco, puesto que no soy docta… Y las palabras que veo y oigo en esta visión no son como las palabras que suenan de la boca del hombre, sino como llama centelleante y como nube movida en aire puro.

> De ningún modo soy capaz de conocer la forma de esta luz, como tampoco puedo mirar perfectamente la esfera solar. Y de vez en cuando, y no con mucha frecuencia, percibo en esa luz otra luz, a la que nombran luz viviente, que, mucho menos que la anterior, puedo decir de qué modo veo. Pero, desde el momento en que la contemplo, toda tristeza y todo dolor es arrancado de la memoria, de forma que adquiero las maneras de una simple niña y no de una mujer vieja.[42]

El carácter excepcional de sus visiones ha perdurado a través del tiempo gracias a sus escritos, pero también a las ilustraciones de dos de su obras proféticas: *Scivias* y *Liber divinorum operum.*

Los destellos de la divina inspiración. Ibn Arabi

Ibn Arabi fue místico, sufí, poeta y visionario. Nació en Murcia, en 1165, y murió en Damasco en 1240. A edad temprana tuvo una grave enfermedad que puso en evidencia un don visionario que lo acompañará durante toda su vida. En su juventud le gustaba compaginar el estudio con la vida relajada y festiva de Sevilla, donde se había trasladado su familia. En plena noche, mientras estaba en una fiesta de un señor poderoso de la sociedad sevillana, oyó una voz que le dijo «¡Oh Muhammad, no es para esto para lo que te he creado!».[43] De inmediato, Ibn Arabi abandonó el lugar, intercambió sus ropas con las de un criado e inició su primer retiro en un cementerio cercano a un arroyo, donde alcanzó de forma espontánea la iluminación. Vivió esta apertura espiritual con apenas catorce o quince años de edad. Su iluminación llegó, según él mismo cuenta, «sin el auxilio de enseñanza alguna, sin estudio, sin lectura, sin aprendizaje de ninguna clase».[44] Sus guías de juventud pertenecieron al mundo imaginal; Jesús, Moisés y Muhammad se le presentaron a través de intercesiones visionarias. Más tarde, frecuentó a maestros andalusíes y a partir del año 1193 emprendió una serie de viajes que lo llevaron al Magreb, Oriente Medio, Anatolia y Damasco.

Estando en Fez, tuvo una iluminación, en la que percibió una luz que lo abarcaba todo. Él mismo parece trascender sus límites físicos y ver con unos sentidos que no son los de la visión frontal habitual, sino que lo percibe todo de «forma esférica», sin dar la espalda a nada.

> En el año 593 (1197), en la ciudad de Fez, estaba haciendo la plegaria con un grupo de gente en la mezquita de al-Azhar cuando vi una luz que parecía iluminar todo cuanto estaba ante mí, y eso a pesar del hecho de que, en cuanto vi esa luz, perdí toda noción anterior o posterior y fue como si no tuviese espalda en absoluto. De hecho, durante esa visión no tenía ningún sentido de las direcciones y mi campo visual era, por así decirlo, esférico. Reconocía mi posición espacial solo como una hipótesis pero no como una realidad.[45]

Durante sus viajes, redactó una gran cantidad de textos místicos. Solía escribirlos en períodos intensos y breves de tiempo, ya que eran la transcripción de una fuerza inspiradora y visionaria que lo aturdía. Tal como él mismo explica, los destellos de la divina inspiración descendían sobre él y solo podía liberarse de lo que le era revelado mediante la escritura.

> Estaba yo ocupado redactando un libro inspirado, cuando me fue dicho: «Escribe: “Este es un capítulo de una descripción sutil y de un desvelamiento rarísimo”». No supe qué escribir después; esperé la continuación de la

inspiración, hasta el punto de que quedé perturbado y estuve a punto de perecer. Una tabla luminosa fue instalada delante de mí con líneas verdes radiantes, sobre las cuales estaba escrito: «Este es un capítulo de una descripción sutil y de un desvelamiento rarísimo y el discurso concerniente a este capítulo es…». Lo copié todo hasta el final y luego la mesa fue retirada.[46]

Fue un ángel con una partícula de luz blanca el que lo condujo a hacer poesía. El volumen de obras poéticas, inspiradas y místicas que Ibn Arabi escribió es muestra de una escritura dictada, inspirada y revelada, que lo llevaban a aislarse de las circunstancias externas y redactar escritos de forma infatigable.

La razón —explica— por la cual fui conducido a hacer poesía es que vi, entre la vigilia y el sueño, venir hacia mí un ángel con una partícula de luz blanca: era como si fuese una partícula de la luz del sol. «¿Qué es eso?», pregunté. Se me respondió: «Es la azora de los poetas». La tragué y sentí entonces algo así como un cabello que subía de mi pecho a mi garganta, y luego a la boca. Era un animal con cabeza, lengua, ojos y labios. Luego se extendió tanto que su cabeza alcanzó los dos horizontes, el de Oriente y el de Occidente. Tras lo cual se contrajo y volvió a mi pecho. Supe entonces que mi palabra llegaría hasta el Oriente y el Occidente.[47]

Una abertura a la manera del relámpago. Margarita Porete

Todo lo que se conoce sobre la vida de Margarita Porete (Hainaut, siglo XIII) es lo que puede intuirse a través de su obra, *El espejo de las almas simples,*[48] así como de los datos de las actas del proceso al que fue sometida por la Inquisición. Margarita cuenta en su libro el porqué de su escritura; ella se siente un canal del flujo divino y la redacción de estas palabras inspiradas la ayuda a comprender su propio periplo espiritual. Asimismo, Margarita es considerada beguina[49] y de sus escritos se deduce que pudiera ser maestra, con lo cual este libro, que le costó la vida, serviría para compartir su propia experiencia con sus compañeras del beguinaje. Ella reconoce que cuando miraba hacia al exterior no encontraba la libertad y que solo cuando comenzó a mirar hacia el interior, como si de un espejo se tratara, consiguió ver el reflejo de lo numinoso. Este libro actúa, pues, de forma doblemente especular: primero se revela a la propia autora y después queda como testimonio luminoso de una experiencia de conocimiento vívido para las personas con las que compartió sus escritos.

En *El espejo de las almas simples,* Margarita traza un itinerario de siete estados o grados de profundidad que son un reflejo de su propio recorrido espiritual. Estas honduras que la llevan a abismarse en «un fondo sin fondo», la transportan, al mismo tiempo, a las alturas más elevadas.

Su andadura espiritual la va liberando poco a poco de «ella misma». Es un proceso de purificación y anonadamiento en el que va puliendo su interior, hasta que este se convierte en una superficie especular de lo divino. Entonces ya no es ella la que contempla, ve y conoce, sino que es «Dios quien se ve a sí mismo en ella». La iluminación de Margarita es fruto de un proceso que consiste en volverse clara, pura y reflectante. Como no hay nadie que interfiera en la superficie especular de su alma, lo divino asoma su rostro luminiscente. En realidad, lo numinoso es todo lo que es. «Dios se ve a sí mismo en ella, por ella y sin ella; él, es decir Dios, le muestra que no hay sino él».[50] Solo entonces se llega a lo más profundo y a lo más elevado de este viaje. Quedan atrás los territorios dominados por la razón y se entra en el estado del amor. Margarita

cuenta cómo del quinto estado es arrebatada con frecuencia al sexto mediante una «abertura a la manera de un relámpago… en la que no puede permanecer de forma prolongada». El sexto estado es gozoso en extremo e irresistible, según Margarita; solo se puede permanecer allí «por poco tiempo».

Margarita utiliza el símbolo del relámpago para describir una iluminación súbita; se trata de una «abertura… que se cierra apresuradamente».[51] Lo que se percibe como un relámpago no es más que una fisura, una grieta que permite atisbar una realidad lumínica total.[52] La percepción de esta luz en forma de relámpago, nos remite a la iluminación interior del *qaumaneck* de los chamanes esquimales. Resultado de preparaciones iniciáticas, el relámpago también culmina en el texto de Margarita un proceso de metamorfosis interna. El carácter súbito, instantáneo y fugaz del relámpago tiene el poder de herir, de desgarrar, es decir, de generar una impronta transformadora. Por ello, «la abertura arrebatadora de la expansión de ese relámpago», una vez se ha cerrado, sacude los límites y rasga los contornos de quien la experimenta de manera que la vuelve «libre, noble y desasida», sin posibilidad de retroceder en el camino.

Margarita murió quemada en la hoguera de la parisina Place de Grève[53] por negarse a desdecirse de sus escritos. Sin embargo, por sus palabras sabemos que había alcanzado un estado de gran desasimiento, libertad e iluminación en vida. Al mantenerse fiel a su conocimiento y experiencia, mantuvo vivo un libro, que ha llegado hasta nuestros días.

Un dardo de oro largo. Teresa de Ávila

«Un dardo de oro largo… con fuego al final», una forma de «rayo cosificado»[54] penetra e inflama de amor divino el corazón de Teresa de Ávila (1515-1582). La palabra rayo proviene del latín *radius, «*varita», y deriva en el adjetivo radiante. El «rayar» del alba, la aurora, sería la herida simbólica de la noche, que se rasga para dejar paso al día.

En el pasaje de la transverberación que fue inmortalizado por Bernini, Teresa nos cuenta en primera persona cómo siente y percibe este rayo de luz que, a pesar de ser fruto de una visión interna y espiritual, hace partícipe al cuerpo «un poco, e incluso demasiado».

> Veía en las manos de un ángel un dardo de oro largo, y al final del hierro parecía que tenía un poco de fuego; me parecía que me penetraba el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas. Cuando lo sacaba, me parecía que se las llevaba conmigo, y me dejaba toda abrasada en gran amor de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacía emitir aquellos gemidos, y tan excesiva la suavidad que me hacía sentir este grandísimo dolor, que no había de desear que desapareciera, ni se contentaba el alma con menos que Dios mismo. No es un dolor corporal, sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo un poco, e incluso demasiado.[55]

La herida y la hendidura que experimenta Teresa en su corazón, sumiéndola en un éxtasis, una salida de sí, que se debate entre el dolor y el gozo espiritual e incluso físico, es la «abertura» mencionada por Margarita, que le permite percibir una realidad numinosa.

La chispa de luz. Jacob Böhme

La visión de una primera chispa de luz, *scintillae,* rescató a Jacob Böhme (1575-1624), zapatero, filósofo, alquimista y visionario, de un estado de profunda melancolía. Cuando tenía veinticinco años le sobrevino un nuevo destello clarividente de lucidez e inspiración más intenso, «y el espíritu sideral de su alma fue introducido mediante la visión súbita de una vasija de estaño en el más interior fundamento o centro de la misteriosa Naturaleza».[56]

Para liberarse de una supuesta fantasía, Böhme se alejó del taller en el que estaba trabajando y se fue al campo, donde la visión se reveló con más claridad por medio de «signos, símbolos, líneas y colores». Según su propio testimonio, mediante esta visión conoció «la esencia de todas las esencias, el fundamento y el abismo… la procedencia y el origen de este mundo y de todas las criaturas.» Durante el cuarto de hora que duró la visión dice haber aprendido más «de lo que hubiera aprendido en muchos años de frecuentar la universidad».[57]

Una nube de color de fuego. Richard M. Bucke

Un relámpago irrumpió con toda su fuerza y esplendor en el cerebro de Richard M. Bucke (1837-1902) cuando contaba con 36 años de edad. Había pasado la tarde junto a dos amigos leyendo diversos poemas de Wordsworth, Shelley, Keats, Browning y, especialmente, la obra poética de Walt Whitman. Cuando se separó de sus amigos dio un paseo en coche de caballos e influido por las imágenes y las emociones que había provocado la lectura compartida se encontraba en estado de «gozo sereno». De forma súbita se vio envuelto en una nube del color de la llama y enseguida sintió la luz en su interior. Le invadió un sentido de exaltación y de inmenso gozo. La claridad de esta visión transformó su percepción del mundo y sus efectos permanecieron durante toda su vida. Bucke cuenta su experiencia en tercera persona.

> De pronto, y sin previo aviso, se encontró envuelto, por así decirlo, en una nube de color fuego. Por un instante pensó en un incendio, en alguna explosión repentina en la gran ciudad. Pero enseguida supo que la luz se encontraba en su interior. Un instante después lo invadió una exaltación, una dicha inmensa, acompañada o inmediatamente seguida de una iluminación intelectual imposible de describir. Por su cerebro cruzó un relámpago momentáneo del Esplendor Brahmánico que desde ese momento iluminó su vida. Sobre su corazón cayó una gota de Dicha Brahmánica, que le dejaría para siempre el regusto de los Cielos. No es que se hubiera vuelto un creyente, sino que vio y supo, entre otras cosas, que el Cosmos no es materia muerta sino una presencia viva, que el alma del hombre es inmortal, que el universo está construido y ordenado de tal modo que todas las cosas sin duda actúan en conjunto por el bien de todas y cada una de ellas, que el principio fundacional del mundo es lo que llamamos amor y que la felicidad de cada cual es a la larga una certeza absoluta.[58]

Como Böhme, Bucke afirma que comprendió en pocos segundos más de lo que hubiera aprendido en años de estudios y algunas de las cosas que le fueron desveladas no hubiera podido aprenderlas sino a través de esta experiencia. Bucke maduró su vivencia y veinte años más tarde presentó una versión de su obra sobre la conciencia cósmica.

Fuertes relámpagos de luz. Nikola Tesla

Nikola Tesla (1856-1943), el prolífico inventor que promocionó el nacimiento de la electricidad comercial, tuvo una infancia visionaria y aún en edad adulta, antes de resolver un enigma, la inspiración cruzaba su mente en forma de relámpago luminoso. «Durante mi niñez», afirma Tesla, «sufrí una extraña afección debida a la aparición de imágenes, a menudo acompañadas de fuertes relámpagos de luz, que me nublaban la visión de objetos reales e interferían con mi pensamiento y mis acciones».

Tesla llegó a tener cierto dominio de las imágenes que visionaba; sin embargo, nunca llegó a controlar la aparición de los relámpagos de luz. En su madurez, aunque menos fascinantes, «los fenómenos luminosos» todavía se manifestaron en alguna ocasión, «como cuando me golpea una idea que abre nuevas posibilidades».[59]

Un torrente de luz. Paramahansa Yogananda

Paramahansa Yogananda (1893-1952), autor del conocido libro *Autobiografía de un yogui,* cuenta cómo en su juventud, tras solo seis meses de estar junto a su maestro Sri Yukteswar, quiso ir a las montañas del Himalaya en busca de la iluminación. Su maestro le contestó de forma lenta y sencilla: «Muchos montañeses viven en las laderas del Himalaya y, sin embargo, no tienen ninguna percepción de Dios». A pesar de su respuesta, Yogananda decidió partir hacia el Himalaya. Tras unos días de viaje, desorientado y perdido, se encontró con el yogui Ram Gopal, que había vivido durante años aislado y meditando, sin necesidad de dormir. «Joven yogui, ya veo que estás huyendo de tu maestro. Él tiene todo lo que tú necesitas. Debes regresar a él. Las montañas no pueden ser tu gurú», le dijo Ram Gopal, y lo acogió durante un día antes de su regreso. Meditaron, comieron y durante la noche Ram Gopal se sumió en el silencio mientras Yogananda se acostaba para descansar.

> Cerré los ojos y comencé a ver ráfagas relampagueantes; todo mi vasto espacio interior era una cámara de luz radiante. Abrí los ojos y observé la misma radiación deslumbradora. La habitación se tornó una parte de la infinita cámara que yo estaba contemplando con mi visión interna.
>
> —¿Por qué no duermes?
>
> —Pero, señor, ¿cómo podría dormir en presencia de este cegador relampaguear, que no dejo de ver ya tenga los ojos cerrados o abiertos?
>
> —Has sido bendecido al tener esta experiencia: las radiaciones espirituales no se ven fácilmente.[60]

Al amanecer, Yogananda partió de nuevo hacia Calcuta al encuentro de su maestro. Cuando llegó ante Sri Yukteswar, se sentía contento pero avergonzado. Sin embargo, su maestro no se mostró enfadado y lo recibió con cariño. Yogananda comenzó a meditar sin conseguir concentrarse; entonces Sri Yukteswar le golpeó el pecho ligeramente, un poco encima del corazón. Su cuerpo se quedó inmóvil e inerte, el aliento salió de sus pulmones, su alma y su mente «fluyeron a través del cuerpo como un torrente de luz» que emergía por cada uno de sus poros. Su sentido de identidad se expandió y también su percepción.

> Mi visión frontal ordinaria se había transformado en una vasta y esférica mirada que lo percibía todo de manera simultánea… Todos los objetos dentro del campo de mi visión temblaban y vibraban como si fueran

películas de cine. Mi cuerpo, el de mi maestro, el patio con sus pilares, los muebles, el piso, los árboles y la luz del sol en ocasiones se agitaban violentamente, hasta que todo se fundía en un mar de luz, al igual que los cristales de azúcar en un vaso de agua se disuelven al ser agitados. Esta unificadora luz se alternaba con materializaciones de forma: metamorfosis que revelaban la operación de la ley de causa y efecto de la creación.

Un mar de gozo irrumpió en las riberas sin fin de mi alma. Comprendí entonces que el Espíritu de Dios es Dicha inagotable. Su cuerpo es un tejido de luz sin fin. Un sentimiento de gloria creciente brotaba de mí y comenzaba a envolver pueblos y continentes, la Tierra entera, sistemas solares y estelares, las tenues nebulosas y los flotantes universos. Todo el cosmos, saturado de luz como una ciudad vista a lo lejos en la noche, fulgía en la infinitud de mi ser. Los precisos contornos globales de sus masas se esfumaban someramente en los extremos más lejanos, donde podía ver la suave radiación nunca disminuida. Era indescriptiblemente sutil; mientras que las figuras de los planetas parecían formadas de una luz más densa. La divina dispersión de rayos luminosos provenía de una Fuente Eterna, y resplandecía en galaxias, transformándose en inefables auras. Una y otra vez vi los rayos creadores condensarse en constelaciones y luego disolverse en cortinas de trasparentes llamas. Por medio de una rítmica reversión, sextillones de mundos se transformaban en diáfano brillo y, luego, el fuego se convertía en firmamento. Reconocí el centro del empíreo como un punto de percepción intuitiva en mi corazón. El esplendor irradiaba desde mi núcleo íntimo hacia cada parte de la estructura universal.[61]

Cuando el aliento volvió a sus pulmones, Yogananda se dio cuenta de que se encontraba de nuevo limitado a su cuerpo; sin embargo, la percepción luminosa se prorrogó hasta el atardecer. La experiencia fue transformadora y, a partir de aquel día, en la medida que calmaba su mente, era capaz de percibir de nuevo ese océano de Luz infinita.

Un brillante río de iluminación. Philip Kapleau

En 1953 Philip Kapleau, aquejado de mala salud, decidió abandonar Nueva York, dejar su trabajo de ejecutivo y retirarse a un monasterio zen en Japón.

En los monasterios zen de Japón se cree que la iluminación es algo factible en esta vida y por ello se realizan *sesshines,* períodos intensivos de meditación con el fin de favorecer el *satori* o iluminación. Al inicio, Philip tuvo dificultades para adaptarse al ritmo del monasterio; los gongs y las campanas marcaban la hora de despertarse a las 3:45 de la mañana, la dieta era sencilla, a base de arroz, y su cuerpo, piernas y espalda no se adaptaban a las largas horas de meditación *zazen.*[62]

Sin embargo, Philip persistió en su empeño por conseguir el *satori* ya que, a pesar de todos los ascetismos, sentía una mejora en su salud y gran claridad mental. Según los maestros zen, un *satori* que se obtiene de forma rápida puede llegar a ser superficial, pues es como una semilla que, si no sigue cuidándose, no llega a germinar. La iluminación de Philip, sin embargo, fue fruto de una meditación continua que duró cinco años y que se intensificó al participar en diversos *sesshines*. Fue, precisamente en un *sesshin,* durante un encuentro con el *roshi* o maestro zen, donde Philip experimento la iluminación.

«El universo es Uno» comienza (a decir el maestro) y cada palabra se rompe dentro de mi mente como una bala… De pronto el *roshi,* la habitación, todas las cosas desaparecen en un brillante río de iluminación y me dejan bañado en un deleite indescriptible… Durante la eternidad de un segundo estuve solo; era yo solo… Entonces el *roshi* entró en mi campo de visión. Nuestros ojos se miraron y rompimos a reír… «¡Lo tengo! ¡Lo sé! ¡No hay nada, absolutamente nada, soy todo y todo es nada!», exclamé más para mí que para el *roshi*.[63]

Amor y llamas expansivas. Javier Melloni

Javier Melloni (Barcelona, 1962), jesuita, antropólogo y fenomenólogo de la religión, tenía solo catorce años cuando una experiencia de despertar dilató y encendió su pecho. Era un Día de todos los santos; había estado fuera de Barcelona con su familia y por la tarde fueron a visitar a su abuela, que vivía cerca de la Plaza de Cataluña, y al salir decidió ir a misa. Era tarde y todas las iglesias estaban cerradas. Cuando por fin encontró una abierta, entró movido por el hábito que tenía de ir a misa cada domingo. Entonces, al recogerse después de comulgar, de forma inesperada sintió un amor cálido y luminoso como llamas que ensanchaban su pecho.

> Era una sensación de dilatación del corazón, y de sentir que todo era amor, presencia, que todo era luz también, pero la luz venía del amor, no era imagen, sino que era fuego. Llamas que me abrían y convertían todo en amor y no podía casi aguantarlas, de gozo, de puro gozo, y entonces quise comunicar esta alegría. Llamas expansivas. Y recuerdo salir a la calle, porque ya cerraban la iglesia y casi quería parar a los coches para decirles; «¡Todo es amor! ¡La calle, los coches, vosotros! ¡Todo es amor!». Sentía un gozo muy grande que me duró toda la noche, y al día siguiente, y perduró, no con tanta intensidad y fuerza, pero se repitió a lo largo de ese año, con cierta frecuencia.
>
> Entonces, en ese momento, sintiendo esa llama, tuve el deseo de entregar mi vida a esto. Mi vida no tenía sentido, yo me quería morir, entendía que la muerte era esto, desprenderse del cuerpo para no poner límite a este fuego, sentía el cuerpo como una limitación para un fuego que iba mucho más allá. Entendí que lo que nos espera, la prueba de la vida es vivir para consumirse para siempre en este fuego. Y como morirme estaba claro que no me iba a morir, decidí consagrar mi vida a comunicar esta experiencia. La vivencia es inseparable de la comunicación. Lo primero y lo último de esta realidad es este Dios que es amor. Tenía catorce años; me acuerdo muy bien y ya no me interesó nada más después de esto.[64]

Brillantemente vivo. David Carse

David Carse (Vermont, Nueva Inglaterra) se encontraba en la jungla de Ecuador, viviendo en el pequeño poblado de Shuar, realizando caminatas por la selva, trabajando con un anciano de la tribu y con un curandero herborista, cuando aconteció una experiencia «profunda y transformadora». A pesar de que, al inicio, el ámbito de la selva le era extraño y distinto, también le resultó familiar y acogedor. Sin embargo, en un momento dado, David empezó a percibir la jungla como un entorno amenazante, y comenzó a experimentar temor e incluso pánico. Le sobrecogió la sensación de que si no abandonaba la jungla iba a morir. Su hermana y una amiga le habían alertado de que esto podía suceder. Durante la noche, la sensación de temor se acrecentó y su mente visionó su muerte en diversas formas, así como un túnel oscuro. En un momento dado, David aceptó su muerte de todo corazón, no con resignación, sino como «una gozosa rendición». Al instante siguiente solo hubo «paz, dicha y claridad», así como la sensación de estar protegido por una fuerza desconocida. Estirado en su choza, en ese estado de rendición y bienestar, sobrevino una experiencia de luz desbordante.

> Hay un desgarramiento, un ardiente dolor físico en el pecho, como si la caja torácica estuviera abriéndose; al mismo tiempo, hay un cosquilleo en la coronilla y la sensación de que la cúspide de la cabeza se despega como cuando se extrae una gorra muy ajustada. Hay paz, consentimiento, ningún temor. Se siente como una inmensa erupción, explosión o expansión que el cuerpo no puede contener. De la coronilla surge una oleada,

un torbellino hacia no sé dónde, hacia el infinito; mientras que mi corazón se expande en mi pecho y fuera de él, hasta que llena primero la selva, luego el mundo, después la galaxia. La oleada de la cúspide de la cabeza se percibe, pero la atención no la sigue. Lo que sí se atiende es la expansión del corazón porque con la expansión del corazón se expande también el «yo». Y me descubro en lo que en mi ignorancia, carente de términos o categorías, denomino Presencia; expresándose como Brillo, como luz, pero más clara y brillante, más allá de la luz. Ni blanca ni dorada, solo Brillo absoluto. Brillantemente Vivo, radiantemente Siendo Todo Lo Que Es.[65]

En plena noche, en la jungla, David habla de una luz que está más allá de la luz natural, una luz que ve con los ojos cerrados.

Mis ojos estaban cerrados cuando sucedió esto, y el Brillo era infinito. Cuando abrí los ojos la jungla estaba oscura, tan negra como solo puede estarlo la profunda selva, protegida como está de toda luz, incluso del resplandor de la luna y las estrellas, por el denso dosel de gigantescos árboles. Una vez con los ojos abiertos, el Brillo retrocedió hasta el trasfondo, pero aún seguía ahí, absolutamente brillante detrás de mi cabeza, aunque permitía que los ojos vieran la oscuridad que había ante ellos. Cuando mis ojos se cerraban era como si el Brillo me llenara el cráneo; o aun más, como si no hubiera cabeza, ni cabaña de bambú, ni jungla, ni Tierra, ni nada que pudiera contener este Brillo que, en sí mismo, todo lo contiene y todo lo es.[66]

EXPERIENCIAS ESPONTÁNEAS DE VISIÓN DE LUZ

RERU, Religious Experience Research Unit. Sir Alister Hardy

Los relatos que acabamos de ver surgen en contextos meditativos, creativos, religiosos o han sido fruto de un proceso espiritual. Sin embargo, la visión de luces extraordinarias puede suceder de forma espontánea, sin que las personas que la experimentan se encuentren inmersas en procesos artísticos, religiosos o espirituales. Generalmente, hay algún detonante —contemplación de la naturaleza, viajes, situaciones de crisis— que provoca las visones inesperadas de luces inusuales.

Sir Alister Hardy hizo un llamamiento a personas que hubieran estado en contacto con alguna fuerza o elemento trascendente a través del periódico y recibió una amplia respuesta que lo llevó a crear un archivo para recopilarlos. El RERU, *Religious Experience Research Unit* (Unidad de Investigación de Experiencias Religiosas) se fundó en 1969 en el Colegio Universitario de Mánchester, Oxford. Cuando en el año 2000 el archivo pasó a formar parte de la Universidad de Gales, en Lampenter, contaba con 6000 testimonios de experiencias espirituales, religiosas y paranormales.

Formas de luz. Mark Fox

De entre todos estos expedientes hay un gran número que hacen referencia a luces extraordinarias. Mark Fox se ha dedicado a estudiar 400 casos en los que la referencia a la percepción de la luz no es metafórica y no se percibía en estado de sueño. Su investigación lleva el nombre de *Formas de luz,*[67] dada la variedad de formas y colores donde la luz es descrita en los testimonios del archivo. Su estudio clasifica estos relatos según la persona se sienta rodeada o llena de luz, o sencillamente percibe la luz en un lugar concreto. También recoge algunas experiencias compartidas en las que la luz ha sido vista por varios testigos. Al igual que sucede en los relatos de místicos y visionarios,

para quien los percibe queda patente el sentido de presencia, vibración y realidad de estas luces que bien pueden despertar temor, reconocimiento, la certeza o el sentimiento de amor y plenitud.

El primer testimonio que relatamos fue enviado al RERU en 1971 y cuenta una experiencia sucedida en 1932 a una señora que acababa de tener un bebé prematuro. Se trasladó con su hijo a casa de su madre, en Penarth, y por la noche las tres generaciones, abuela, madre e hijo compartieron habitación. Era una noche tranquila y hacia las dos de la madrugada vieron flotar una «luz azulada» en la habitación. Suspendida sobre la cuna del bebé había «una gran estrella azul» que permaneció allí durante cinco minutos y después se desvaneció. Una hora más tarde la luz apareció de nuevo. Tanto la abuela como la madre del bebé fueron testigos en ambas ocasiones. La luz las sorprendió pero no les causó miedo.

El siguiente relato de experiencia de luz compartida no se encuentra datado ni especifica el lugar donde sucedió:

> Mi padre había tenido un grave ataque al corazón y lo acosté en la cama semiconsciente. Entonces apagué la luz y lo dejé dormir. Repentinamente, volvió su cabeza y miró hacia una esquina de la habitación. Había una luz brillante, la cual, al mirar a mi padre, se reflejaba en sus ojos. «He visto la gloria de Dios y no me voy a morir todavía», dijo. Vivió y caminó durante un año más. Tengo 69 años y puedo ver esa luz en mi memoria como si fuera ayer. Nunca he visto una luz que se pueda comparar a esta.[68]

Estas experiencias con varios testigos, a pesar de no ser muy abundantes en el archivo, son ricas en detalles. Su valor radica en que pueden ser verificadas, ya que varias personas presenciaron un mismo fenómeno lumínico. Por el contrario, los episodios solitarios son mucho más abundantes. También puede ocurrir que un solo testigo llegue a percibir múltiples luces en lugar de una sola luz. Este es el caso de un hombre que había estado rezando con regularidad con el fin de mejorar su condición espiritual.

> Una noche, mientras estaba tumbado en la cama totalmente despierto, sucedió. De repente vi varios globos de una luz muy brillante que estaban flotando en el otro extremo de la habitación. Aparecían atravesando la pared, como si esta no existiera, flotando despacio y traspasando la pared opuesta como si no ofreciera ninguna resistencia. Yo estaba sobresaltado, y debo admitir que tenía miedo de que uno o más vinieran flotando hacia mí, porque sabía con absoluta certeza que eran entidades vivas y conscientes que existían en otro plano, aparentemente no material.[69]

En el siguiente testimonio hay una percepción de la luz que trasciende a la testigo, a la vez que la hace partícipe, ya que la persona siente como si fuera a ser poseída por la luz e incluso como si la luz fuera ella misma.

> Era una noche de verano cálida y tranquila. Todavía había luz y no conseguía dormir. Estaba tumbada sobre mi espalda, cuando de repente miré hacia arriba y vi flotar sobre mí una forma tremendamente luminosa que alrededor de sus bordes tenía una llamarada de oro. Estaba llena de temor, paralizada. Vi esta apariencia flotante (sin forma, como un campo de energía) de la cual surgió un rugido o un sonido vibrante y la más impresionante e indescriptible fuerza. Me sentía dispuesta y, al mismo tiempo, agobiada, como si me fuera a transformar o a ser poseída por ella; también sentía intuitivamente que esta forma, de alguna manera, era yo misma. Tan poderoso y hermoso era este visitante, y tan increíble el poder que generaba, que sintiendo que podría morir, grité y se desvaneció.[70]

Otros relatos del archivo inciden en este tipo de relación tan estrecha y próxima con la luz, en la que la persona que vive la experiencia se siente bien rodeada y bañada por la luz, o como si la luz la llenara; también hay casos en los que ambas circunstancias se dan al unísono. El siguiente relato es un ejemplo en el que se combinan los dos tipos de experiencias. La persona que lo remite cuenta que había hecho una pausa en su trabajo de ama de casa para comprobar si su mente estaba libre de todo pensamiento acerca de un tema que le había causado malestar e infelicidad.

> Mi mente estaba perfectamente controlada, y yo estaba a punto de darme una palmadita de felicitación cuando ¡mi campo de visión se quedó a oscuras y parecía haber luz sobre mi cabeza, no luz de día, sino una luz en mi mente y alrededor! Era como si pudiera sentir los muros de mi cabeza desmoronarse. No puedo explicar el grado de luz: no hay nada para compararla. Fue como si me convirtiera en luz y la conciencia de mi ego personal se quedara fuera, muy débil.[71]

La mayoría de estas experiencias dejan secuelas positivas de esperanza, alegría y gozo, que se desvanecen al cabo de días o meses, pero que no se olvidan.

1. A. Zajonc, *Capturar la luz*, Gerona, Atalanta, 2015.
2. J.E. Cirlot, *El ojo en la mitología. Su simbolismo*, El Masnou, Laboratorios del Norte de España, 1954, p. 9.
3. Mito de la creación del Buceador Terrestre. Creencia de los irufios maidu de California. M. Eliade, *Dioses, Diosas y Mitos de la Creación*, vol. I, Barcelona, Azul, 2008, p. 140.
4. Génesis Maya-Quiche. Ibíd., p. 146.
5. A. Hunt Overzee, *The Body Divine. The symbol of the body in the works of Teilhard de Chardin and Ramanuja*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 33.
6. F. Marco Simón, *Illud Tempus. Mito y cosmogonía en el mundo antiguo,* Zaragoza, Prensas Universitarias, 1988, p. 116.
7. Ibíd., pp. 95-96.
8. Ibíd., p. 64.
9. Ibíd.
10. H. Reeves, *Poussières d'étoiles,* París, Seuil, 1984. Citado en A. Pierre, *Cosmos. En busca de los orígenes. De Kupka a Kubrick*, Santa Cruz de Tenerife, TEA, 2009, p. 58.
11. P. Russel, *Ciencia, conciencia y luz,* Barcelona, Kairós, 2001, p. 73.
12. Ibíd., p. 89.
13. Descartes fue despertado por un trueno que llenó de multitud de chispas titilantes su habitación y que interpretó como «el Espíritu de la Verdad descendiendo y apoderándose de él». A. Zajonc, *Capturar la luz, op. cit.,* pp. 98-99.
14. «A juicio de Descartes, entre el ojo y todos los objetos hay una columna de *plenum* por la que puede viajar una acción. La luz no es un proyectil ni un fluido, sino una «tendencia al movimiento» en el *plenum* que se propaga a una velocidad infinita por la columna». Ibíd, p. 100.
15. Ibíd., pp. 107-114.
16. Ibíd., p. 141.
17. Ibíd., p. 132.
18. A.M. Cetto, *La luz en la naturaleza y en el laboratorio*, México, FCE, 1987, p. 79.
19. A. Zajonc, *Capturar la luz, op. cit.,* p. 138.
20. Proviene del griego *aither,* «cielo» o «firmamento». En la antigua Grecia se consideraba que era un quinto elemento, una sustancia extremadamente ligera que ocupaba todo el espacio.

21. Por ejemplo, las células de un paciente de cáncer han perdido sus ritmos coherentes y emiten mucha más luz que las células sanas. La emisión de luz es un mecanismo de corrección, que también se detecta en los pacientes de esclerosis múltiple, que tienen un alto nivel de luz y «rigidez en la estructura energética». A.M. Oliva, *Lo que tu luz dice,* Málaga, Sirio, 2014, pp. 107-109.
22. La palabra «aura» procede de la palabra griega *aer;* que quiere decir «brisa».
23. Ibíd., p. 16.
24. Doctor en Ciencias Técnicas (Física), catedrático de la Universidad de San Petersburgo, presidente de la Unión Internacional de Bioelectrografía Médica y Aplicada. Ibíd., p. 9.
25. Ana María Oliva es ingeniera industrial, máster en Ingeniería Biomédica (premio extraordinario por la Universidad de Barcelona y la Universidad Politécnica de Cataluña) y doctora en Biomedicina (Universidad de Barcelona). Directora del Instituto Iberoamericano de Bioelectrografía Aplicada, experta en Bioelectrografía GDV, además de tener una amplia formación y práctica en terapias complementarias.
26. R. Metzner, *Las grandes metáforas de la tradición sagrada,* Barcelona, Kairós, 1986, pp. 131-132.
27. M. Eliade, *Mefistófeles y el andrógino,* Barcelona, Labor, 1984, p. 26.
28. *Chāndogya-upaniṣad* 3.13.7. R. Metzner, *Las grandes metáforas de la tradición sagrada, op. cit.,* p. 148.
29. «Su cuerpo parecía todavía más alto y tan ligero como un cuerpo visto en sueños. Se iba haciendo luminoso; el color moreno de su cuerpo tomaba un tinte muy claro… El color ocre de su vestidura se confundía con el resplandor de su cuerpo, y podía creérsele rodeado de llamas». Saradananda, *Sri Ramakrishna, the Great Master,* p. 825. Ibíd., p. 81.
30. Digha-nikaya, XIX, 15, en *Dialogues of the Buddha, II,* p. 265. Ibíd., p. 40.
31. El esplendor de su cuerpo señala su estado de trascendencia, de unión con su naturaleza esencial y realidad última. La pintura dorada tan característica de las estatuas búdicas hace alusión a esta luz numinosa que emana de su cuerpo. La iconografía también representa a Buda con una llama saliendo de su cabeza y es que según el Lalitavistara, cuando el Buda está en samadhi «un rayo, llamado «ornamento de la luz de la gnosis», saliendo de la protuberancia craneana, juega por encima de su cabeza». Ibíd., pp. 41-42.
32. La primera impresión es del siglo XVIII, período Qianlong. C.G. Jung y R. Wilhelm, *El secreto de la flor de oro,* Barcelona, Paidós, 2003, p. 79.
33. Ibíd., pp. 96-97.
34. Ibíd., p. 104.
35. El método se compara al que emplea la gallina para incubar sus huevos. Ella proporciona calor y vida a través de un vínculo invisible que la une a sus polluelos gracias a una atención continua que no se interrumpe aunque en alguna ocasión se ausente.
36. Ibíd., pp. 120-121.
37. Justino (siglo II) y otros Padres de la Iglesia llaman al bautismo «iluminación» —*fotismós*—. A los que han sido iniciados en el misterio cristiano, a los que han sido bautizados, se los denomina *fotiscentes,* «iluminados». Eliade, Mircea, *Mefistófeles y el andrógino,* Barcelona, Labor, 1984, p. 72.
38. Tras presenciar la transfiguración Pedro fue a hablar con Jesús sin saber bien lo que decía; entonces vino una nube que los cubrió (Lc 9:28-36).
39. Sri Aurobindo. *The Life Divine,* p. 944. Citado en R. Metzner, *Las grandes metáforas de la tradición sagrada*, *op. cit.,* p. 147.
40. «Para ellos (místicos y visionarios) la luz no es un símbolo abstracto, sino una experiencia que se vive y se siente en la mente, el corazón, el cuerpo y las partes recónditas interiores de la psique. La iluminación, por tanto, no es meramente una metáfora, sino más bien una experiencia de la propia esencia interior de la persona, el Yo, que es un ser de luz.» Ibíd., p. 131.
41. V. Cirlot y B. Garí, *La mirada interior,* Barcelona, Martínez Roca, 1999, pp. 49-50.
42. Ibíd., pp. 68-69.
43. F. Mora, *Ibn Arabi. Vida y enseñanzas del gran místico andalusí, op. cit.,* pp. 31-32.

44. Ibíd., p. 35.
45. Ibíd., p. 65.
46. C. Addas, *Ibn Arabi o La búsqueda del azufre rojo,* Murcia, Editora regional, 1997,citado en F. Mora. *Ibn Arabi. Vida y enseñanzas del gran místico andalusí*, *op. cit.,* p. 69.
47. Ibíd., p. 102.
48. M. Porete, *El espejo de las almas simples,* Barcelona, Icaria, 1995.
49. Las beguinas eran mujeres religiosas y libres que no pertenecían a ninguna orden eclesiástica. Se dedicaban a la vida contemplativa, orando y leyendo textos sagrados y a la vida activa, atendiendo a pobres y enfermos. M. Toscano y G. Ancochea, *Mujeres en busca del amado. Catorce siglos de místicas cristianas,* Barcelona, Obelisco, 2003, pp. 69-83.
50. M. Porete, *El espejo de las almas simples, op. cit.,* p. 194.
51. Ibíd., pp. 130-131.
52. Reflexión planteada por Javier Melloni en su curso *El radicalismo de la no-dualidad* sobre Margarita Porete impartido en el CETR en 2012.
53. M. Porete, *El espejo de las almas simples, op. cit.,* p. 22.
54. Según el estudio de M. Balltondre, *Éxtasis y visiones. La experiencia contemplativa de Teresa de Ávila,* Barcelona, Erasmus, 2012, p. 122, la herida amorosa causada por un dardo de oro, «el toque divino que hiere e inflama el alma» tiene un origen pagano en la flecha que lanzaba Eros o Cupido. Este atributo luminoso que tiene el poder de rasgar el cuerpo interior para transmutarlo recuerda también al rayo de Zeus, que según Titus Burckhardt es la herramienta divina por excelencia.
55. Teresa de Jesús, *Libro de la vida,* Madrid, Real Academia Española, 2014, cap. 29, p. 13.
56. J. Böhme, *Aurora,* Madrid, Alfaguara, 1979, p. 32.
57. Ibíd., p. 33.
58. Ibíd., p. 39.
59. N. Tesla, *Yo y la energía,* Madrid, Turner Noema, 2011, pp. 155-156.
60. P. Yogananda, *Autobiografía de un yogui,* Los Ángeles, Self-Realization Fellowship, 2006, pp. 187-188.
61. Ibíd., pp. 190-192.
62. La primera práctica del *zazen* comienza contando las inhalaciones y exhalaciones mientras se encuentra inmóvil en la postura *zazen,* con las piernas cruzadas y la espalda recta. El siguiente paso es seguir las inhalaciones y las exhalaciones con el ojo de la mente dentro de un ritmo natural.
63. P. Kapleau, *Los tres pilares del Zen,* Madrid, Gaia, 2006. p. 249.
64. Entrevista personal a Javier Melloni realizada en enero de 2013.
65. D. Carse, *Perfecta brillante quietud,* Madrid, Gaia, 2009, pp. 73-74.
66. Ibíd., pp. 75-76.
67. M. Fox, *Spiritual encounters with unusual light phenomena: lightforms,* Cardiff, University of Wales, 2008.
68. Ibíd., p. 73.
69. Ibíd., p. 87.
70. Ibíd., p. 92.
71. Ibíd., p. 95.

APROXIMACIÓN ENTRE CREACIÓN Y EXPERIENCIA VISIONARIA



6

Siguiendo la analogía entre este estudio y la alquimia del laboratorio fotográfico, hemos considerado la primera parte, *El sentido numinoso de la luz,* como un papel emulsionado expuesto a la luz pero que todavía no ha sido revelado.

La segunda parte, que corresponde al subtítulo, se dibuja sobre el soporte de lo numinoso. La imagen que aparece en este sustrato expuesto a la luz es la de un diagrama sinóptico, la cartografía de la Experiencia Visionaria de la Creación. A través de este esquema iremos desvelando, poco a poco, la génesis de esta experiencia, el movimiento del Cuerpo de Percepción, sus incursiones en el campo del saber y los procesos de fijación de la visión a través de la creación artística. Este movimiento pretende evidenciar el sentido numinoso que palpita en el fondo de la creación inspirada.

El papel en blanco expuesto a la luz contiene el misterio de la creación que solo puede ser revelado a través de la experiencia de la persona creadora. La visión de lo numinoso deviene requisito imprescindible para toda creación genuina.

CARTOGRAFÍA PARA UNA APROXIMACIÓN PARTICIPATIVA

La dinámica esencial de toda creación

El antropósofo Rudolf Steiner (1861-1925) no podía evitar hacer esquemas, anotaciones y bocetos para formular todo lo que visionaba proveniente del mundo espiritual. A título personal, solía llenar cuadernos de notas, pero cuando impartía conferencias utilizaba unas pizarras en las que creaba campos de intención, memorias visuales, sintetizaba conocimientos que funcionaban por si solos como vórtices de sentido.[1] Steiner traducía sus ideas a través de textos, diagramas o dibujos que le permitían investigar y experimentar el mundo sutil de forma directa.

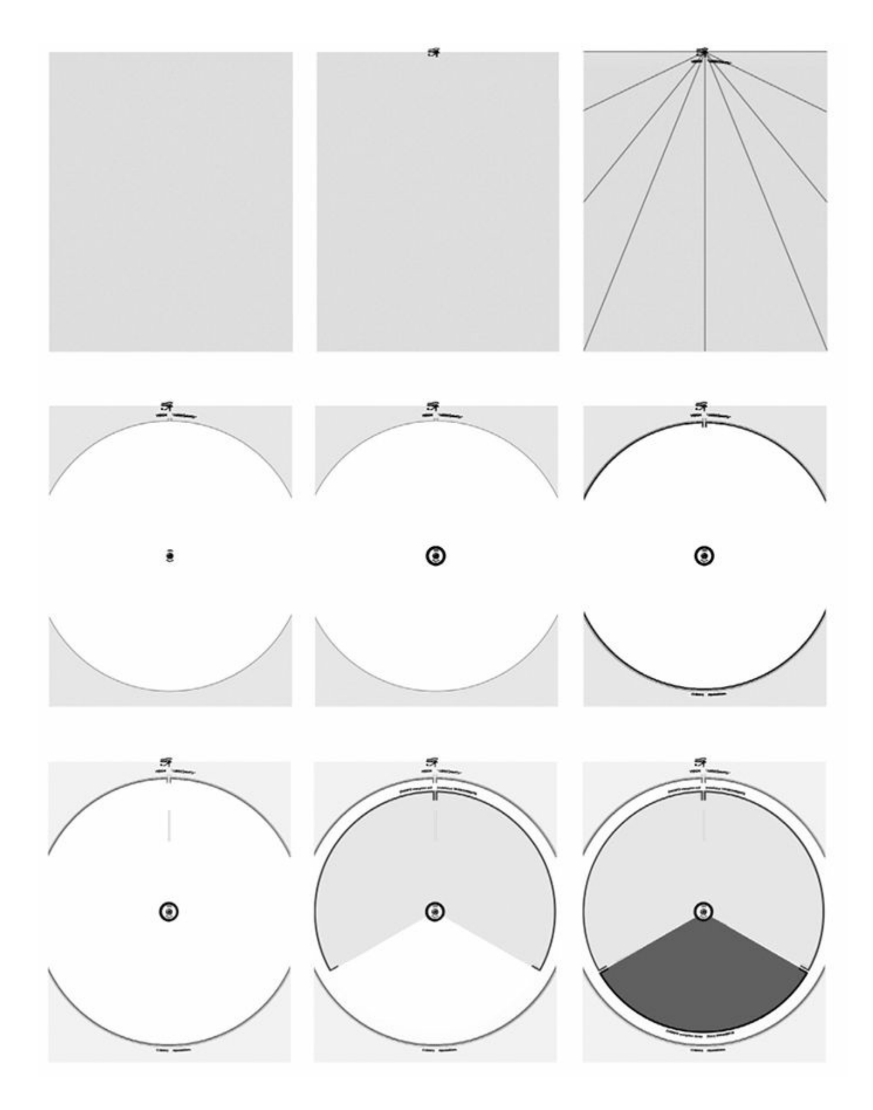
Los diagramas tienen el poder de cartografiar contenidos y mostrarlos sinópticamente en un golpe de vista. Nos muestran de manera visual y con claridad unos conceptos que dan una visión panorámica de la totalidad que queremos explicar. Por ello, cuando nos propusimos cartografiar el proceso de la creación partimos de una visión de conjunto que se fue configurando en un diagrama sinóptico. En sintonía con Rudolf Steiner, necesitamos dibujar y diagramar para comprender la totalidad del desplazamiento del Cuerpo de Percepción, para que se nos revelara esta cartografía de la Experiencia Visionaria. El esquema se origina a partir de nuestra propia vivencia como creadores; sin embargo, gracias al proceso de esquematización conseguimos tomar distancia del fenómeno. Tanto en la elaboración del diagrama como en el proceso de escritura de esta investigación, hay un desdoblamiento, una autoscopia que nos permite experimentar y contemplar, al mismo tiempo, aquello que queremos dilucidar.

¿Qué es lo que sucede cuando creamos? ¿Qué procesos atravesamos los creadores visuales hasta la concreción final de las imágenes? Para poder explicar estas preguntas hemos necesitado vernos viéndonos. Es decir observarnos mientras veíamos, traducíamos lo que veíamos, creábamos. Como creadores, hemos tenido el privilegio de explicar este fenómeno desde nuestra propia vivencia inspirada y visionaria. ¿Cómo percibimos? ¿En qué estado nos encontramos? ¿Qué nos mueve a traducir nuestras visiones? ¿Por qué creamos?

Esta cartografía de la creación, que poco a poco iremos desplegando, es un mapa interior que nos remite a comportamientos primordiales, actitudes que implican la dilatación de la mirada y el cuerpo, la salida de sí y el regreso a uno mismo, la constricción de la mirada para poder concretar, cuajar y traducir una experiencia de visión. Estas actitudes dinámicas, espontáneas o provocadas, siempre fluidas y porosas, quedan geometrizadas a través de un mapa que intenta fijar en una imagen una experiencia de transformación en la que es imprescindible la participación, la enacción o *darse a luz* a través de la experiencia visionaria.

El esquema superpone estructuras de sentido, abstrae y geometriza testimonios vívidos de numerosos chamanes, místicos, visionarios y creadores que han realizado el viaje de ascenso y descenso al campo de saber. Planteamos el despliegue en tres cuerpos o esferas de lo que, en realidad, es un solo cuerpo en tres estados distintos de Percepción, Saber y Conocimiento. Entre la «visión abscóndita», que sostiene en su abertura e irradiación todo lo creado, y la «visión latente», centro cordial del diagrama, el Cuerpo de Percepción se despliega y se desplaza, dilatándose y contrayéndose, buscando el encuentro con esa visión oculta y misteriosa, mágica, redentora y sanadora, esa visión completa que, como si del ojo recuperado de Horus se tratara, devuelve integridad al contemplador. El movimiento del cuerpo y su despliegue es, en realidad, el aparecer de una visión que busca fundirse con la fuente de toda visión. Aparecer es, pues, un modo de ver, de ser contemplado por la visión original que, a su vez, quiere ser contemplada por el ojo cordial que late en toda vida.

Volver a la unidad, es abrir el ojo interior, latiendo y dilatándose hasta coincidir con la fuente de toda visión que, como caudal de luz, manantial de sentido, nos ciega en un gozo y una paz inefables. Cerrar el ojo, girar la mirada hacia la profundidad interior, supone volver al origen, morir a lo aparente y renacer en una nada indiferenciada, plenitud indistinta de donde todo emerge.



1. Estas pizarras se conservan gracias a que una asistente tomó la iniciativa de cubrirlas con cartón encerado negro antes del comienzo de sus charlas. Son aproximadamente 1 100 dibujos de gran formato con líneas y superficies en tiza blanca y de colores.

UN DIAGRAMA OPERATIVO

ORIGEN DEL DIAGRAMA

La génesis de nuestro diagrama, como el origen de toda cosmogonía, nace de esta plenitud indistinta, un vacío-pleno, un lienzo en blanco que contiene en potencia todo lo que puede llegar a ser. Antes de que la luz rasgue las aguas oscuras primordiales, antes de que el primer gesto creador se manifieste, todas las imágenes son posibles. En esta plenitud primigenia, lo numinoso late sin forma, como una trama invisible y misteriosa. Hasta que la persona creadora no se atreva a incidir en ella, a crear una primera impronta, las imágenes, como semillas que todavía no han sido germinadas, permanecen ocultas, a la espera de ser reveladas.

A partir de la incisión de la primera luz, del primer trazo creador, se condensa un centro radiante. En las tradiciones antiguas el centro es, nos dice el filósofo René Guénon (1886-1951), «el origen, el punto de partida de todas las cosas; es el punto principal, sin forma ni dimensiones, por lo tanto indivisible y, por consiguiente, la única imagen que pueda darse de la Unidad primordial».[1] Es el «Principio», el «Ser puro» del que irradian todas las cosas. Como tal se equipara con el sol, centro del universo.

Nosotros utilizamos el símbolo de un ojo cordial, la «visión latente», en el centro del cuerpo. El corazón del diagrama, la semilla vibrante de donde todo emerge, es un pulso, un latido constante e invisible como la luz. Lo permea todo, lo anima todo, es presencia inmutable, pero genera todo lo que muda, todo cobra vida gracias a su emanación. El centro de nuestro diagrama es el latir continuo de la vida que empieza a crecer e irradiar en un campo de influencia, una región vibrante interconectada, un sistema que hierve actividad a partir de su núcleo expansivo, manantial de energía vasta, inagotable, omnipresente, aparentemente invisible que crea y sostiene todo lo que es visible. En esta trama sutil y palpitante aparece el cuerpo fenomenal de nuestro diagrama. El campo o sistema de influencias no solo es la fuente de su aparición, sino que mantiene y configura su visibilidad. El cuerpo aparece como proyección latente del centro. A partir de este núcleo se desplegaran las formas y los modos sucesivos del cuerpo de sensitividad como un conjunto coherente, cuerpo esencial, que está íntimamente influenciado e interconectado con el campo que lo envuelve y lo sostiene.

Esta cartografía del aparecer del Cuerpo de Percepción y su desplazamiento al Cuerpo de Saber y Conocimiento responde al mismo impulso que sintieron los videntes de antaño por trazar mapas vitales del ser humano y su interrelación con el cosmos. Siguiendo la estela de estas tradiciones milenarias, tratamos de explicar lo inexplicable, de dar imagen a aquello que solo se «ve» si uno es capaz de imaginarlo, es decir, de darle cuerpo de imagen.

Nommo, nuestro primer ancestro según la cosmogonía de los dogon, pueblo de África occidental, era un ser estelar, hermafrodita, semiacuático y divino que dividió su cuerpo para crear a los seres humanos. Descendió a la Tierra para enseñarnos a tejer y a cultivar, y cada cierto tiempo regresaba a las estrellas para actualizar el diseño humano. El poblado dogon es un mapa que perpetúa la forma humana hermafrodita de Nommo. Cada zona del pueblo remite a una función cósmica y social.[2] Conocedores del sistema estelar Sirio mucho antes de que este fuera descubierto en Occidente, la esencia de la práctica dogon es mantener la alienación interna con todas las fuerzas del universo.

Como los dogon, otras tradiciones de Oriente y Occidente llegaron a desarrollar complejos paisajes del cuerpo sintetizando visiones arcaicas que parten de la misma premisa que sostenía Merleau-Ponty; la percepción es activa, «intencional», una mezcla de fenómenos de experiencia en sí misma, que se afecta continuamente, en definitiva, un acto participativo y creativo.

Cada uno de los siguientes diagramas tradicionales dibuja el cuerpo como un microcosmos en el que señala puntos, vórtices de energía que operan como fisuras, una especie de ombligos abiertos a través de los cuales fluyen cordones luminosos de energía que los vincula continuamente al macrocosmos. Los *chakras* del yoga hindú, las *sefirot* de la Cábala judía, los puntos que surcan los meridianos de la medicina oriental, las *Ruedas de luz* de Mesoamérica o los *Rayos cósmicos* de la teosofía, son centros vitales, heridas de transcendencia que pueden activarse y reconectarse con el flujo espiritual y cósmico.

Para la tradición del yoga hindú, los *chakras* son centros energéticos del cuerpo sutil que subyacen y se corresponden con los plexos nerviosos o glándulas endocrinas y dan lugar a nuestro cuerpo físico. La palabra *chakra* proviene del sánscrito y significa «rueda» o «disco». Se localizan siete *chakras* o centros básicos de energía en el cuerpo sutil. Los *chakras* también son puertas de acceso entre distintas dimensiones. La suma total de los *chakras* forma una columna vertical en nuestro cuerpo llamada *sushuma*. Es un canal central integrador que conecta los *chakras* y sus dimensiones. El *chakra* es también un vórtice, una especie de torbellino que vibra en movimiento giratorio. La configuración de los *chakras* se crea a través de las pautas repetidas de comportamiento. Los movimientos y hábitos reiterados generan formas y acciones en el mundo que nos rodea. Veremos que las personas clarividentes son capaces de percibir los *chakras* y los patrones de energía del cuerpo sutil.

La Cábala, escuela mística judía que nació en el levante del delta del Nilo hace más de dos mil años,[3] cartografió el cuerpo fenomenal a través de las *sefirot,* esferas de energía que configuran el Árbol de la Vida. Este mapa conceptual y literal del Universo, los seres humanos y los ciclos energéticos, mantiene siete niveles distribuidos en tres columnas y sus diez *sefirots*. Las *sefirot* simbolizan una escala ascendente que va desde lo terrenal a lo celestial. Cada *sefira* es una esfera de luz, una chispa de la creación desarrollada desde el origen del Universo. Las *sefirot* tienen una configuración radiante, un color y una textura que las asocia a los planetas, las plantas, los aromas y las divinidades de las que

surgieron originalmente. Son un patrón para el ser humano que quiere iniciar el viaje de vuelta a su divinidad luminosa, al destello o «fogonazo original» regresando al Árbol de la Vida, en un proceso de transformación y sutilización del cuerpo hasta que este brilla en la plenitud de sus esferas de luz. El misterio luminoso que tanto ocultan como reflejan las sefirot es *Ain Soph Aur,* la luz absoluta sin límite. Es una luz cegadora, un muro de resplandor que no tiene fin ni principio, color ni dimensión, pero que contiene todos los matices e intensidades.[4]

Según el tratado taoísta *Can Tong Qì,*[5] el «corazón humano» es la combinación «del perfil de la Vía Láctea» y «los contornos de la Tierra». Ríos de energía fluyen entre cielo y tierra y discurren en el ser humano a través de los meridianos. «Cada meridiano tiene fuertes conexiones con los órganos, los tejidos, las estructuras y las funciones dentro del cuerpo; los orígenes cósmicos, la experiencia espiritual y el destino de la totalidad de nuestro ser; y los elementos, espíritus, vibraciones y conciencia de nuestro entorno».[6] El *qì* es la energía que fluye en estos ríos. Es la fuerza de la vida que hay en nuestro interior y se manifiesta tanto en el cuerpo físico como en el cuerpo trascendente. Cada meridiano está surcado de puntos que se crean por el entrecruzamiento con otros meridianos y por su enlace con los órganos internos del cuerpo. Conforman un microcosmos a escala humana y una especie de firmamento corporal que sirve de base para el *qì Kung* (acupuntura) y el *tui na* (masaje tradicional). Estas técnicas sanadoras, junto con la práctica de la meditación, tienen el objetivo de equilibrar y perfeccionar la afluencia del *qì*.

Las ruedas de luz de Mesoamérica son centros de energía similares a los *chakras* hindúes; situados en el cuerpo de energía sutil «sirven como puertas a otras formas de vida y reinos de conciencia». Estas ruedas luminosas refuerzan los vínculos del ser humano con el resto de seres y fuerzas espirituales. Cada Rueda de luz corresponde a un reino de conciencia, un aspecto de la vida que abarca desde el mundo vegetal, animal hasta las esferas de los dioses y diosas. Para las personas sagradas, chamanes de la Isla de las Tortugas, hay un flujo continuo entre el ser humano y el universo. La sanación y práctica chamánica se basa en la interacción de esas energías y los ritmos de la vida. En las civilizaciones mesoamericanas, las ruedas de luz mantienen correspondencia con números concretos. La denominada *Cuenta de Veinte,*[7] desarrollada por los mayas, simboliza el viaje de la conciencia en nuestro universo. Las primeras siete Ruedas de luz se asemejan a los siete *chakras*. Las tres siguientes completan la jerarquía del mundo, mientras que las que van del once al veinte corresponden a los reinos comúnmente inaccesibles que afectan al estrato del «nagual», aquello extraordinario, nuestro «reflejo cósmico y el guardián de nuestro mundo cotidiano».[8] La enseñanza de las ruedas de luz que se sitúan en el eje del cuerpo humano procura el perfeccionamiento, pero también la «florescencia». El resplandor y la expansión de cada rueda de luz aumentará a medida que se equilibren los vínculos con el mundo. A través de la purificación, a menudo representada con imágenes de llamas centelleantes, se alcanza la alegría, el asombro, el maravillamiento de sentir el poder de lo numinoso en nuestro fuero interno con una fuerza y un amor inesperados.

A principios del siglo XX, el sistema de *chakras* y la cartografía del cuerpo hindú fue una gran influencia para algunas tradiciones esotéricas occidentales, en especial para el movimiento teosófico[9] que proponía una mezcla del sistema endocrino y las enseñanzas de las ruedas de los *chakras* hindúes. Según esta síntesis de conocimiento, cada uno de los *chakras* se corresponde con un «rayo cósmico».[10] La teósofa Alice Bailey escribió un tratado denominado *Los siete rayos,* dictado e inspirado telepáticamente por un maestro al que denominaba «el tibetano». También Rudolf Steiner escribió acerca de los misterios de estos rayos cósmicos que unen al ser humano con su realidad profunda y espiritual. El artista Nicholas Roerich representó estos rayos en un conjunto de obras pictóricas que denominó *Shambhala*.

Estos visionarios, exploradores de mundos espirituales, aproximaron a Occidente los conocimientos ancestrales orientales del Cuerpo de Percepción. La teosofía preparó el terreno, lo sembró con la posibilidad de lo oculto. Semillas que, como veremos, no tardaron en germinar y florecer en el campo del arte y la creación.

DIAGRAMA SOBRE LA GESTACIÓN DEL FENÓMENO DE LA INSPIRACIÓN

Nuestro diagrama personal del fenómeno de la inspiración se irá desplegando y configurando a medida que desarrollemos sus contenidos. Este diagrama nos permite presentar de forma clara y sintética el fenómeno de la experiencia visionaria y creadora.

En él contemplamos el cuerpo fenomenal en su doble aspecto: como cuerpo inmanente, energéticamente más denso, y como cuerpo transcendente, energéticamente más sutil. El cambio de estado de uno a otro, por exceso de inspiración, será lo que favorecerá un cambio perceptivo. Nuestro diagrama descubre este movimiento de trascendencia en el que, como en el cuento de *Alicia a través del espejo,* de Lewis Carroll, la persona creadora no se limita al conocimiento especulativo, sino que rasga la percepción ordinaria, atraviesa el espejo para penetrar en un mundo onírico y desconocido.

La inspiración es el aliciente que la impulsa a acceder al otro lado, a ese lugar de saber donde bullen y se gestan las ideas, donde laten las imágenes simbólicas, arquetípicas, y donde perduran las memorias de todos los tiempos. Aquello que vemos al atravesar la cotidianidad se presenta siempre con una luz distinta a la natural. Es esa luz de los sueños, resplandeciente en ocasiones, sutil y etérea en otras, la que puede llevarnos a creer que «solo» fueron imágenes oníricas. Sin embargo, es justo en ese tránsito entre el sueño y la vigilia, entre lo visible y lo invisible, cuando somos más vulnerables a experimentar visiones, inspiraciones, epifanías o intuiciones.

Nuestro diagrama surge con el fin de contemplar y cartografiar esta visión que va más allá de lo ordinario, trazando así un mapa de lo invisible, una hoja de ruta de lo onírico, un diagrama del desplazamiento del cuerpo que, en ese atravesar la linde de lo cotidiano, se sume en el entusiasmo o en el maravillamiento.

Lo visible y lo invisible. Merleau-Ponty *y aquello que simplemente se vive*

«El mundo es lo que vemos», afirma Merleau-Ponty, pero aquello que vemos es muy difícil de detectar dado que, como pez en el agua, estamos totalmente inmersos, «mezclados» con el mundo y los demás en una confusión inextricable. «El espesor del cuerpo, lejos de rivalizar con el mundo», es, por el contrario, el único medio que tenemos «para ir hasta el corazón de las cosas»,[11] para convertirnos en mundo y al mismo tiempo encarnar el mundo. La sensación oceánica de la infancia se preserva un tiempo en la niñez, a pesar de que todo cuerpo se genera a partir de un límite, una matriz que lo protege y diferencia del resto del mundo. Al nacer se produce una ruptura, pero se preserva una piel y unos sentidos, una especie de placenta adherida al cuerpo que le permite percibir y diferenciarse del mundo. Esa superficialidad es, para Merleau-Ponty, el cuerpo visible, el mundo que vemos. Paradójicamente, hay una realidad profunda, un pulso continuo, ondulatorio y expansivo como los rayos solares, una trama invisible y primigenia que configura nuestro mundo.

Lo invisible es, para Merleau-Ponty, «aquello que simplemente se vive», con ingenuidad y espontaneidad, antes de todo razonamiento. Este mundo que vemos y palpamos con nuestro cuerpo fenomenal, en una experiencia continua y cotidiana, palpita nuestra relación con el mundo invisible. El mundo visible acaba siendo el que la razón encapsula y disecciona para apresar en conceptos y estructuras mentales aquello que la cultura nos enseña a percibir. Lo invisible, «lo que no se ve», es en realidad una relación «carnal», es decir, corporal, que el ser humano mantiene de manera constante con el mundo. Lo invisible es el sentido último del mundo, la profundidad inagotable en la que nos movemos de forma intuitiva en lo cotidiano. Lo visible es la superficie de tal profundidad, lo que nos parece «ver».

La doble realidad del cuerpo: inmanente y transcendente

La luz es casi como el aire, prestamos tan
poca atención a la luz como los peces al agua.

Joel Achenbach

Somos seres luminosos, emitimos luz, nos alimentamos de luz, percibimos luz. «Nuestra existencia está modelada —y animada— por esa materia ambigua que data del comienzo de los tiempos. Desde nuestra tecnología hasta nuestra espiritualidad, todo procede de la Luz, somos hijos de la luz».[12]

Nuestro cuerpo participa de la naturaleza misteriosa y dual de la luz. Cuando la luz pasa del sol a nuestro cerebro, esta se comporta, a la vez, como una onda y como una partícula. Las ondas luminosas son desviadas y concentradas a su paso por la córnea y el cristalino para alcanzar la retina tapizada; una vez allí, la luz actúa como una partícula. El cerebro es capaz de descodificar los impulsos nerviosos y recodificarlos para dar lugar a una configuración sentida como una superposición de momentos cuánticos que conformarán una imagen.

Los antiguos filósofos griegos creían en la naturaleza solar del ojo; si este órgano corporal conseguía captar la luz debía ser de su misma naturaleza. Grosseteste y más

tarde Goethe mantuvieron las mismas ideas acerca de la visión de la luz. En la actualidad, la física cuántica contemporánea confirma la interacción participativa del observador en el proceso de la visión. El ojo y, por extensión, el cuerpo reaccionan e interaccionan con el pulso del sol, cuya fluctuación continua emite un latido cada cinco segundos, vibrando y radiando desde su núcleo hasta la superficie.[13]

Por analogía con la luz, entendemos al cuerpo sustancialmente, como partícula, y trascendentalmente, como onda, considerando su doble naturaleza entrelazada en un solo fenómeno aparente. En nuestro diagrama del cuerpo fenomenal hemos destinado un tercio al cuerpo físico y denso y dos tercios al cuerpo sutil o campo trascendente, en relación con el tercio de materia densa y los dos tercios de materia fluídica del cuerpo humano. Esos dos tercios de materia fluídica son los dos tercios del cuerpo humano compuestos de fluidos, agua básicamente, y susceptibles de recibir y vehicular todo tipo de vibraciones en forma de ondas.

El exceso. Marc Richir, *a modo de una fenomenología del cuerpo trascendente*

El cuerpo fenomenal que Merleau-Ponty entendía íntimamente entrelazado con el mundo abarca tanto el cuerpo físico, sustancial, inmanente, como aquello que lo excede, su movimiento ondulatorio, trascendente. Este cuerpo de trascendencia que ya consideró Merleau-Ponty es actualizado por Marc Richir, refundador de la fenomenología de Husserl y Merleau-Ponty, quien considera que más allá del cuerpo externo, sustancial y físico hay un cuerpo interno, trascendente que explora a través de la afectividad y el sentimiento de lo sublime.

Según Richir, las huellas de la profundidad, de aquello misterioso e insondable, irrigan la vida cotidiana. Se trata de una profundidad invisible que escapa a todo pensamiento y que excede nuestro cuerpo físico. Este exceso de profundidad es lo que provoca que una parte de nosotros, el cuerpo de trascendencia, «tienda a escaparse» y en relación a lo cual el cuerpo físico aparece siempre «más o menos limitado de una u otra manera».[14] El cuerpo afectado por el sentimiento de lo sublime, por la vía de la imaginación a través de la cual «puede transportarse casi instantáneamente allí donde quiere y cuando quiere»[15] se siente excedido y «deslocalizado».

El placer y el dolor intensos colman o retraen nuestro cuerpo, expandiéndolo o contrayéndolo. Las sensaciones llevadas al extremo son las vías de acceso a los seres y a las cosas, hasta el punto de que nos confundimos con ellos. Sentimientos como el amor abren los poros, diluyen nuestros límites, nos expanden hasta tocar y ser con lo otro. Por el contrario, sentimientos como el odio constriñen el cuerpo, lo vuelven punzante, lo hieren y destruyen. Para Richir, el mundo nunca es neutro. El exceso del cuerpo, como el alma inmortal de Platón, se mueve, es animado desde sí mismo, es motor y móvil al mismo tiempo.

Núcleo y experiencia numinosa de la «visión latente»

La experiencia numinosa es el eje, la raíz inmanente y el engarce trascendente del cuerpo fenomenal en nuestro diagrama. Ella es la que motiva el movimiento de exceso y trascendencia del cuerpo físico aproximando el núcleo espiritual al núcleo de la creación del universo. La experiencia numinosa es el encuentro y la superposición del centro cósmico, «visión abscóndita», y el centro humano, «visión latente». Por tanto, la experiencia numinosa es el fundamento de la creación en el microcosmos por reflejo o superposición del macrocosmos. A su vez, toda creación supone un «incremento de ser», pues toda imagen es, en realidad, una emanación de la «imagen original» y «está en la esencia de la emanación el que lo emanado sea un exceso»,[16] asegura Gadamer.

Las obras de arte verdaderas surgen de esa comunión con lo numinoso, y en la medida en que el encuentro ha sido garantizado, la obra adquiere un sentido universal, «un incremento de imaginabilidad». En estas ocasiones, «la palabra y la imagen no son simples ilustraciones»[17] sino que dan cabida a lo numinoso y permiten que su presencia las habite.

1. R. Guénon, *La idea del centro en las tradiciones antiguas,* artículo publicado en la revista francesa *Regnavit* en 1926 y recuperado en el libro póstumo *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada,* https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbnxzb25pZG95Y29sb3J8Z3g6NTQzMWM3NGIxODM2YjU1Mg (consultada el 20 de marzo de 2018).

2. La muela inferior representa la vagina femenina y se usa para sacar el aceite. Sobre la muela se encuentra el santuario cónico que representa el falo masculino. A la altura de las manos están las casas de reunión, lugar de retiro de las mujeres durante la menstruación. En la zona del pecho se encuentran las casas familiares, centro del poblado, que representan otro nivel de simbología cósmica. P. Hougham, *Atlas del cuerpo, la mente y el espíritu,* Barcelona, RBA, 1997. p. 180.

3. Las primeras exploraciones se refieren al Maaseh Merkabah, o funcionamiento de los carros, una maquinaria trascendente e intrincada de los cielos y la tierra que Ezequiel descubrió en su gran visión. Ibíd., p. 117.

4. Ibíd., p. 141.

5. Tratado taoísta y alquimista clásico chino del s. III d.C.

6. Ibíd., p. 143.

7. La «Cuenta de Veinte» es un concepto de la Rueda de Medicina que tiene asociaciones mnemónicas y sonoras. Todavía hoy el pueblo maya quiché la utiliza en la práctica de la adivinación. Las ruedas corporales tienen una equivalencia con los números de la Rueda de la medicina. Ibíd., p. 184.

8. Ibíd., p. 183.

9. Veremos que la teosofía es un movimiento filosófico y esotérico que opta por la búsqueda de la sabiduría a través de tradiciones espirituales de Oriente y de Occidente.

10. Ibíd., p. 44.

11. M. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible,* Barcelona, Seix Barral, 1970.

12. J. Achenbach, *National Geographic,* octubre de 2001.

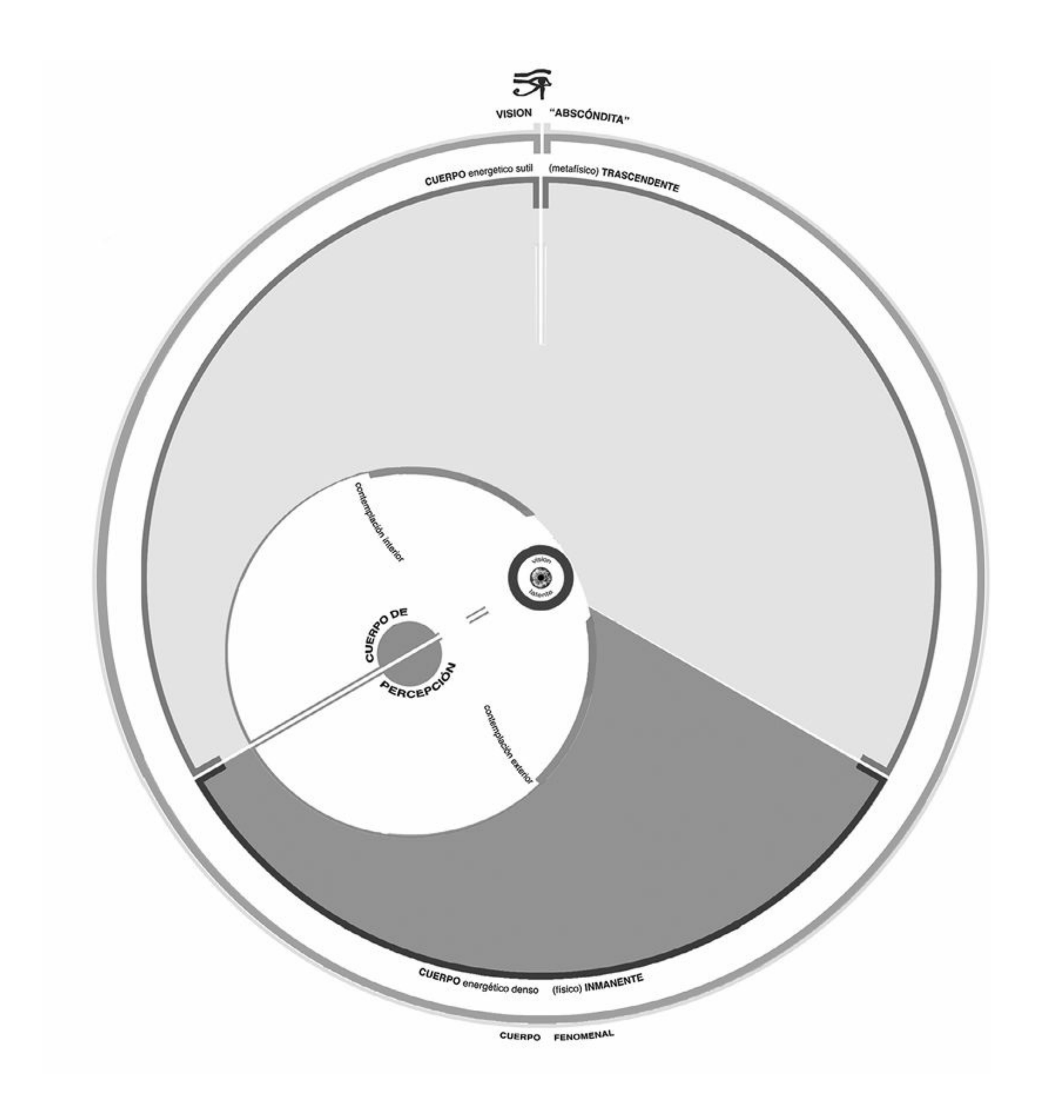
13. E. Rhein, *Maravillas de las ondas,* Barcelona, Labor, 1950.

14. M. Richir, *El cuerpo. Ensayo sobre la interioridad,* Madrid, Brumaria, 2015, p. 8.

15. Ibíd., p. 14.

16. H.-G. Gadamer, *Verdad y método,* Salamanca, Sígueme, 1977, p. 189.

17. Ibíd., p. 192.



El Cuerpo de Percepción es un cuerpo de sensitividad que se desdobla de la «visión latente» de nuestro diagrama y participa tanto del área inmanente como del área trascendente, por ello es capaz de alternar la percepción ordinaria y la extraordinaria.

EL CUERPO DE PERCEPCIÓN

EL CUERPO DE PERCEPCIÓN

El amante divino es espíritu sin cuerpo:
el amante físico puro y simple
es un cuerpo sin espíritu: el amante místico
posee espíritu y cuerpo.

Ibn Arabi

Aquí en mi cuerpo están todos los sitios sagrados.
No he visto nunca un lugar de peregrinación
y felicidad semejante a mi cuerpo.

Saraha

Nuestro diagrama se genera alrededor de un núcleo, una pulsación viva y radiante, que continuamente crea tanto aquello que vemos con nuestros sentidos ordinarios como aquello que solo percibimos con una visión interna. El Cuerpo de Percepción surge como un desdoblamiento de este núcleo de «visión latente». Este cuerpo de sensitividad participa tanto del área inmanente o física como del área trascendente o metafísica, pero se encuentra descentrado en relación al núcleo originario. A partir de aquí, si el Cuerpo de Percepción quiere o se ve abocado a recuperar el núcleo numinoso originario, el sentido numinoso originario, por tanto, su origen, se ve obligado a iniciar un proceso o recorrido para asumir ese sentido numinoso o núcleo de plenitud. Para ello debe acceder a los campos de saber, registros de todo lo acontecido, incluida la contracción originaria, con su núcleo de plenitud contraído. Veremos las distintas técnicas de acceso a este magma de ideas, imágenes, inspiraciones, que el Cuerpo de Percepción tiene que aplicar con el ojo interior y desarrollar a través de la contemplación activa.

El Cuerpo de Percepción como entrelazamiento entre la inmanencia y la trascendencia

Los atlas corporales tradicionales contemplan el cuerpo sutil y energético estrechamente interconectado con el cuerpo físico. En nuestro diagrama del cuerpo y su movimiento de ascenso al saber y descenso al conocimiento, contemplamos el mismo entrelazamiento entre su naturaleza inmanente y su trascendencia.

El desdoblamiento del Cuerpo de Percepción, la elevación para la visión extraordinaria, es el despliegue en dos de un mismo cuerpo entrelazado que actúa bien cediendo preeminencia a lo sutil, lo imaginal, lo espiritual y trascendente, bien manteniéndose en sus límites de vigilia ordinaria. Límites que, en verdad, son porosos, flexibles, blandos y que traspasamos, de forma continua, sin ser apenas conscientes, cada noche cuando nos vamos a dormir y soñamos, al desplazarnos a lugares lejanos, desconocidos, familiares y al mismo tiempo extraños. O cuando ensoñamos, cuando soñamos despiertos durante el

día, trasladándonos de nuestro presente cotidiano a otros lugares anhelados, esperados, deseados: playas solitarias, montañas nevadas, paisajes en los que el Cuerpo de Percepción puede dilatarse sin miedo.

Hay un linaje de conocimiento que contempla la doble naturaleza del cuerpo y denomina *alma* al exceso que transciende su inmanencia. Desde tiempos antiguos, el alma ha sido imaginada de varias formas: como un cuerpo volátil y etéreo, como un *momínculo* (persona pequeña o niño), como un pájaro y como una esfera brillante[1] y ardiente. Esta tradición se remonta al antiguo Egipto con el *ka* y el *ba*. En Grecia se diferenciaba el alma del cuerpo. Más tarde, esta división griega fue adoptada por el cristianismo; en China se la denomina *hun* y *p'o*. No obstante, como ya he comentado, en estas tradiciones el cuerpo trascendente permea el cuerpo inmanente de forma que ambos se encuentran entrelazados.

La dicotomía entre alma y cuerpo sostenida por Platón consideraba la existencia de una región intermedia, a la que denominaba «Alma del mundo» *(Anima mundi),* que no solo mediaba entre el cuerpo y el espíritu, sino que lo animaba, le daba vida.

> Por tanto, es de resaltar que este mundo es, de hecho, un ser viviente dotado con alma e inteligencia, […] una entidad única y tangible que contiene, a su vez, a todos los seres vivientes del universo, los cuales por naturaleza propia están todos interconectados.[2]

La visión estrábica. Desviar la mirada al exterior y al interior

Según William Blake, para ver más allá de lo ordinario solo es necesario liberar las «puertas de la percepción», es decir, dejar que el cuerpo trascienda los límites de su inmanencia y que todo aparezca tal como es: «Infinito». «La visión única» era para Blake la visión restringida a la apariencia del mundo, mientras que la «doble visión» permitía atravesar lo aparente y ver más allá de la superficie de las cosas. Para Blake, el mundo de la Imaginación era más real que la realidad misma, ya que este infundía sentido al mundo, de la misma forma que el *anima* platónica animaba todo lo que existe.

Para nosotros, el Cuerpo de Percepción es el que percibe de forma estrábica, ya que tiene la capacidad de desviar la mirada hacia el interior o hacia el exterior. Cuando percibe de forma sustancial y ordinaria se encuentra restringido a su inmanencia y al percibir de forma ondulatoria o extraordinaria, se dilata, se expande y eleva su percepción a los mundos de las ideas, de la inspiración, de los espíritus, de lo imaginal y arquetípico. Se sumerge en aquello que Platón denominó «mundo de las Ideas», Henry Corbin «mundo intermedio», Carl Gustav Jung «inconsciente colectivo» y, más recientemente, Ervin Lazslo «campo akásico». Son distintas formas de nombrar los campos de saber que trataremos con detalle y que son los caldos de cultivo imaginal, las fuentes de inspiración de toda experiencia visionaria y creación artística.

La doble visión

Las culturas tradicionales y chamánicas están habituadas a la visión estrábica o «doble visión» del mundo que se entrelaza de forma continua en su cotidianidad. Sin embargo,

cuando lo extraordinario irrumpe en las sociedades contemporáneas industrializadas no siempre se está preparado para recibirlo. Lo numinoso ya no tiene vías para manifestarse a través del ritual o la liturgia sagrada y cuando aparece con toda su fuerza y poder, por lo general no disponemos de herramientas para gestionarlo, verlo, asumirlo e interpretarlo. Por ello, como ocurría antaño, su irrupción puede causar emociones contradictorias que van desde el temor a la fascinación, la alegría o el desespero.[3] La vía de la creación ayuda a interpretar la experiencia de lo visionario, a traducir lo visto, experimentado, sabido y convertirlo en Cuerpo de Conocimiento.

La doble visión del Cuerpo de Percepción responde a dos tipos de órganos; unos ojos externos que captan la luz natural y un ojo interior, centro cordial, que percibe una luz extraordinaria. Ambas visiones confluyen en el proceso de la creación artística, pues ambas miradas son necesarias para ver, imaginar, saber y dar cuerpo a lo numinoso.

Dilatación y contracción del Cuerpo de Percepción

El Cuerpo de Percepción se contrae y se dilata en función de si percibe de forma superficial o funcional o si lo hace de forma profunda y abismal. Si se mueve por la intuición sin juicios, la mirada limpia ondulatoria, palpitante y primigenia, se abre a lo invisible y extraordinario. Si preserva sus contornos, sus límites precisos, si no se atreve a transgredir, a atravesar la superficie de sus lindes, el cuerpo se mantiene cautelosamente contenido en lo visible.

La visión ordinaria y la visión extraordinaria son facetas de una única visión. Los órganos externos se originaron y se desarrollaron reaccionando y adaptándose a la luz. De la misma forma, los órganos internos, los que exceden la visión natural, pueden potenciarse y desarrollarse para percibir una luz interior, invisible para la visión ordinaria y cotidiana.

VISIÓN ORDINARIA O EL CUERPO DE PERCEPCIÓN CONTRAÍDO

Cuando nacemos y abrimos los ojos, la luz penetra nuestras pupilas sin que sepamos cómo interpretarla. La fascinación por esta primera visión virgen llevó al artista Bill Viola a grabar la mirada asombrada de bebés recién nacidos (*Silent Life,* 1979). Tal como hicieron los impresionistas un siglo antes, Viola intenta captar la mirada inocente y «ver el acto de ver». Nos acostumbramos a lo que nos es familiar y cotidiano, pero, en realidad, el hecho de percibir la luz y los objetos a través de los colores que rechazan, que reflejan o transparentan no es un proceso sencillo y puede «impresionarnos» a poco que nos paremos a observarlo.

No hay como detenerse a observar el acto de ver para intuir que su funcionamiento, a pesar de su aparente sencillez, tiene algo de milagroso. Entre las fisuras que tienen los sentidos del cuerpo humano, el oído, la boca, la nariz, los poros de la piel, los ojos disponen de unos párpados protectores que, al abrirse dejan al descubierto el globo ocular compuesto de una cornea, un iris, una pupila y, en su interior, una retina que, en

sintonía con el cerebro, activa la visión. Es el único sentido que podemos pausar a voluntad, con el simple gesto de cerrar los párpados.

El ojo exterior

La reacción a la luz. El origen del ojo

El ojo debe su existencia a la luz. A partir de los órganos indiferentes de los animales, la luz produce un órgano apropiado para ella, y así es como el ojo está formado por y para la luz, con el propósito de que la luz interior pueda confluir con la exterior...

Goethe

La luz ha iluminado nuestro planeta durante millones de años. En todo este tiempo, los seres vivos han desarrollado sentidos de percepción que se han adecuado a ella. Nuestros ancestros, las primeras criaturas vivas del planeta Tierra, necesitaban detectar el mundo que los rodeaba, poder alimentarse y preservarse en un entorno hostil. De todos los sentidos desarrollados por los organismos (el tacto, el gusto, el olfato, el oído), la vista es el que tiene un alcance más amplio y el que transmite más información.

La primera forma de visión que se desarrolló hace tres mil millones de años, era muy básica y los organismos solo tenían capacidad de reaccionar a la luz. «Muchas especies de protozoos, como las amebas y los paramecios, tienen una región especial dentro de su única célula que reacciona a la luz. Esta región fotosensible contiene un pigmento que pasa por un cambio químico cuando la luz llega a él».[4] El siguiente paso hacia unos auténticos ojos lo dieron algunos organismos invertebrados multicelulares que desarrollaron un tipo rudimentario de lente que concentraba la luz para que las células sensibles pudieran reaccionar a ella. Un tipo de ojo tan primitivo podía llegar a percibir el movimiento en la medida en que conseguía discriminar entre la luz y la oscuridad. No obstante, este tipo de ojo no era capaz de formar imagen alguna.

Algunos organismos desarrollaron la verdadera vista, es decir la capacidad de formar imágenes visuales del medio ambiente que los rodea. Así, con el paso del tiempo, desarrollaron ojos los calamares y los moluscos, insectos, caracoles, arañas y casi todos los vertebrados, desde los peces sin mandíbula hasta el ser humano.

Aunque ahora sabemos cómo funciona el ojo y la visión, en la Antigüedad era un misterio por desvelar. Filósofos y médicos investigaron y especularon, llegando a la conclusión de que algo tan sorprendente y enigmático solo era posible gracias a un «espíritu visual».

El espíritu visual del principio

En la más antigua ilustración del ojo humano atribuida a Hunain se representa la pupila alineada con la lente y el nervio óptico y se sitúa al cristalino en el centro. Entre ella y la pupila se encuentra el «espíritu visual». Este «espíritu visual» era, ya para los griegos, el que «produce la capacidad de ver». Galeno (130-200 d.C.) sostenía que el flujo visual es

«bidireccional», es decir, que se mueve del interior del cerebro hacia los ojos, donde es «fecundado por la luz», y vuelve hacia el cerebro para depositar las imágenes en la memoria.

Pitágoras (aprox. 582-507 a.C.) creía que si éramos capaces de ver era porque el ojo emitía luz propia y «se desplazaba tocando la realidad». Sin embargo, Demócrito (460-370 a.C.) y Lucrecio (99-55 a.C.) afirmaban que eran los objetos los que enviaban imágenes de forma continua. Empédocles (495/490-435/430 a.C.) sostenía que la divina Afrodita, diosa del amor, había creado nuestros ojos a partir de los cuatro elementos: la tierra, el agua, el aire y el fuego, «uniéndolos con remaches de amor».[5] La llama de esos ojos había sido encendida en el «hogar primordial del universo». Los ojos tenían canales que permitían transmitir el fuego interior, dando origen a la visión. Así pues, tanto para Empédocles como para Pitágoras, «los ojos irradiaban su propia luz».[6]

Platón (428/427-347 a.C.) propuso una teoría intermedia: «Del ojo se originan rayos visuales que tienen su origen en una especie de "luz interior" y que se enviaba "fuera" a explorar el mundo, pero al mismo tiempo, había otra fuente de luz física: el sol. Los objetos reflejados por la luz solar llegaban al ojo y evocaban las imágenes».[7]

El ojo como cámara

La teoría del «espíritu visual» dejó de ser imprescindible cuando en 1619 Scheiner publicó la primera imagen del ojo todavía aceptada en la actualidad. El ojo pasó a ser entendido como un «espejo», como una «ventana» o como una «cámara oscura» que recibía la luz sin emitir nada. Por primera vez, la estructura anatómica del ojo se destinó a recibir la luz, mientras los otros elementos devinieron simples «deflectores de los rayos luminosos».[8]

Hoy sabemos que nuestros ojos tienen lentes que enfocan la luz en la retina. La lente está cubierta por una córnea dura y transparente, que la protege, y por un iris coloreado que controla la cantidad de luz que entra en el ojo, dilatándose y contrayéndose como lo hace el diafragma de una cámara fotográfica. La abertura del centro del iris es la pupila. Es a través de ella que la luz entra en el ojo, atraviesa la lente y cae en la retina. El iris reacciona a la luz que recibe, pero también a las pulsiones emocionales y químicas del cuerpo. El iris se dilata o se contrae ante emociones como el miedo, la sorpresa, la alegría. Los enteógenos, drogas naturales, también suelen tener un efecto de dilatación del iris. En la parte posterior del globo ocular humano está la retina, que si seguimos con la analogía de la cámara fotográfica, correspondería a la película sensible. La retina es una capa de células fotorreceptoras que está formada por bastoncillos y conos que poseen pigmentos que reaccionan químicamente a la luz.[9] Ambos operan liberando compuestos químicos que desencadenan los nervios próximos a ellos, para enviar pulsaciones de energía eléctrica por sus canales hasta el interior del cerebro. «Además, en la retina hay un punto ciego, ubicado sobre el lado nasal del globo ocular donde el nervio óptico sale del ojo y va al cerebro».[10] Esta conexión es imprescindible para que ambos se comuniquen. Paradójicamente, en este punto ciego no tenemos ni bastoncillos ni conos, pero sin él no podríamos ver.

La visión natural. El ojo y el cerebro

El proceso de ver que realizamos de forma continua y natural implica el funcionamiento del ojo en sintonía con el cerebro. «El ojo recoge la luz; el cerebro percibe la visión».[11] Hay más neuronas en nuestro cerebro que estrellas en la vía láctea. Este órgano prodigioso recoge las señales eléctricas que le envía el ojo y se encarga de organizarlas, interpretarlas y darles significado, o sea, percibir. Experimenta ondas electromagnéticas, pero no como tales, sino como imágenes. Todo el entorno que nos rodea son formas de energía. Un inmenso océano de ondas.

El trayecto que hace la luz desde que atraviesa nuestros ojos hasta que finaliza su recorrido convertido en imagen en la corteza cerebral se inicia al entrar por la cornea del ojo, penetrar en nuestra pupila, atravesar la lente o cristalino cuya función es enfocar la luz y tomar forma de imagen invertida en la retina. Los fotorreceptores, que son los conos y los bastoncillos, liberan compuestos químicos que desencadenan los nervios próximos a ellos y envían pulsaciones de energía eléctrica que son transferidas al cerebro.

Las señales visuales procedentes de la retina se procesan en el «lóbulo occipital» o corteza visual que está situada en la parte posterior del cerebro. Esta parte del cerebro convierte esas señales en las imágenes que vemos, y es la misma zona donde se producen «las imágenes mentales, las evocaciones, las visiones que vemos cuando soñamos».

La mirada y la visión participativa

La idea de un espíritu visual, una llama o un fuego interno que emana del ojo, parte de la premisa de una visión activa, participativa, en la que la luz interior destella y proyecta luz al exterior creando el mundo a través del acto de ver. Estas teorías griegas coinciden con las recientes investigaciones de la física cuántica que contemplan la posibilidad de que la presencia del observador afecte a la situación de la partícula observada. La localización de la partícula parece no estar definida hasta el momento en que se produce su observación, de forma que sería la propia acción de la visión la que determinaría la posición de la partícula.

En relación a estas nuevas hipótesis, la teoría intermedia de Platón que sostenía que la fusión de la luz interior y la exterior era la que permitía la visión parece no andar desencaminada. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) estaba tan convencido como Platón de que, para ver, el ojo necesita tanto el estímulo exterior de la luz natural como el de una luz interior e inteligente. «Si el ojo no fuera como el sol, ¿cómo podríamos percibir la luz?». Para activar esta luz interior, Goethe creía imprescindible la interacción participativa con el mundo: «Cada objeto, bien contemplado, crea un órgano de percepción en nosotros».[12]

Nuestros órganos visuales no están desarrollados al momento de nacer; estos requieren de un tiempo para aprender a ver. De la misma manera, según Goethe, el ser humano necesita desarrollar una capacidad de discernimiento que se va formando a través de la experiencia reflexiva y la contemplación de los objetos. El propio método de

investigación de la naturaleza interior de la luz era para Goethe una ciencia participativa que implicaba identificarse «de la manera más íntima» con «toda la gama de los fenómenos cromáticos».

La formación de los órganos que nos permiten discernir la luz y los colores era un proceso dirigido por la luz misma: «El ojo está formado por y para la luz, con el propósito de que la luz interior pueda confluir en la exterior». Bajo la influencia de la luz se formó el ojo; así, todo lo que observemos con atención íntima puede llegar a conformar nuestra visión y desarrollar nuestra percepción. El método de ver exige un intercambio recíproco entre los fenómenos naturales y la observación atenta. Para Goethe, como para Platón, «todo comienza con el asombro».[13]

El acto de ver, como ya anticiparon Platón y Goethe, va mucho más allá del mero hecho de poseer unos órganos sensoriales que permitan ver. «En las sensaciones puras confluyen cosas como la memoria, la imaginación, los hábitos mentales, los sentimientos e incluso la voluntad».[14] Las emociones y las creencias son un agente que puede favorecer o distorsionar la percepción; por ejemplo, una obra de arte o un paisaje puede emocionar, disgustar o evocar melancolía; esto evidencia que el acto de ver no resulta objetivo en absoluto y que la visión es más bien un acto participativo.

Tendemos a dar por sentado que lo que percibimos es el mundo real; sin embargo, somos incapaces de ver las franjas de luz ultravioleta, infrarroja, gama o rayos X. Algunas personas, como la mayoría de los mamíferos, no pueden ver bien los colores, padecen acromatopsia. El neurólogo y escritor Oliver Sacks (1933-2015) relata la historia de un pintor que no podía ver ni siquiera los colores del espectro visible de la luz. El artista tuvo una conmoción cerebral y tras recuperarse perdió la capacidad de percibir en color. Todo lo veía en blanco y negro. Por mucho que los demás le señalaran el color de las cosas, él no conseguía verlo. Este tipo de pacientes, asegura Sacks, «nos demuestran que el color no es algo dado, sino que se percibe en virtud de unos procesos mentales extraordinariamente complejos y específicos».[15] La situación contraria se da cuando alguien ve algo que para el resto «no está ahí». Apariciones, visiones, sueños, alucinaciones que surgen de una mirada interior cuando «el estado psicológico de un individuo es lo bastante fuerte como para crear una experiencia similar a la que producen los sentidos».[16]

VISIÓN EXTRAORDINARIA O EL CUERPO DE PERCEPCIÓN DILATADO

El Cuerpo de Percepción contraído, dotado de los sentidos de la vista, el oído, el tacto, el gusto y el olfato, nos permite percibir el mundo ordinario. Sin embargo, hay múltiples testimonios de otro tipo de percepción dilatada que van más allá de la mirada ordinaria.

Según los relatos místicos, durante la experiencia visionaria los sentidos exteriores se adormecen y pierden sensibilidad. En palabras de Catalina de Siena (1347-1380), «los ojos no ven, los oídos no oyen, la lengua no habla, excepto que la abundancia del corazón a veces lo permite… La mano no toca y el pie no camina, porque los miembros están atados con el sentimiento del Amor».[17] Son otros los sentidos que perciben la realidad extraordinaria. La mística los reconoce como órganos interiores porque

pertenecen a una realidad esencial, profunda, íntima; no obstante, tienen la capacidad de percibir lo elevado, lo extraño y numinoso. Palpan, escuchan, huelen, saborean y visionan un mundo oculto a la conciencia ordinaria.

En el sufismo, este Cuerpo de Percepción se representa sembrado de ojos. Es un cuerpo místico que ha transmutado su ser interior y se ha «convertido todo en mirada».[18] Un cuerpo purificado que «no cesa por un instante de contemplar»[19] con los infinitos poros de una piel interna abiertos a la luz. Por su estrecha relación con la luz, no es de extrañar que entre todos los sentidos que poseemos, el de la vista se haya considerado un atributo divino en varias culturas y tradiciones antiguas. En el antiguo Egipto, los ojos irradian poder y luz. Siempre frontales, son la expresión de lo numinoso y, como tal, son causa de temor y fascinación. Según los *Vedas,*[20] textos sagrados hindúes, la vista es considerada un sentido superior. Dioses como *Siva*, *Indra* o *Brahma* a menudo son representados con un tercer ojo o incluso con miles de ojos. Son seres luminosos, resplandecientes, que median entre lo humano y lo divino. Para los hindúes, la oración consiste precisamente en «ver» la imagen de la divinidad. Recibir el *darsan* es entrar en contacto visual con lo divino. Esta visión es siempre recíproca, es decir, se da en dos direcciones, «el devoto ve al dios, también el dios ve al devoto y ambos entran en contacto visual a través de los ojos».[21]

El ojo interior

El simbolismo del ojo

Soy el que abrió los ojos e hizo la luz;
cuando sus ojos se cierran, cae la noche.

Habla el dios Ra; papiro de Turín, 1300 a.C

El ojo, intuido como un órgano cargado de poder, fuerza, claridad y luminosidad es una constante en los mitos sumerios, egipcios, griegos, hindúes, budistas y cristianos, así como en muchas supersticiones y relatos populares. Entre todos los órganos del cuerpo, el ojo se vincula especialmente con lo divino por su capacidad de captar la luz. En la época de los grandes mitos de culto solar, el ojo se considera un equivalente microcósmico del sol, y la mirada un centro radiante con propiedades numinosas. Para intensificar el carácter numinoso e irracional del ojo, este se muestra de «forma extraordinaria y fascinadora», escapando a la «órbita anatómica».

Según nos cuenta Juan Eduardo Cirlot (1916-1973) en un breve tratado sobre el simbolismo del ojo,[22] este se presenta bien desplazado, bien disminuido, es decir, reducido a uno, o bien aumentado hasta incrementar su aparición entre tres y hasta un millar. Los ojos pueden presentarse también de forma independiente del cuerpo, es entonces cuando abandonan definitivamente su «lugar literal y fisiológico para convertirse en un símbolo».[23]

En Egipto, el ojo irradia el poder y la fascinación de los Dioses Solares, Ra, Amon, Horus, Osiris. Los ojos se representan siempre de forma frontal, aunque la figura se

encuentre de perfil, como si no pudieran ser reducidos a su forma lateral y la frontalidad fuera una manera de preservar su entereza y su esencia. Los ojos se representaban también de forma aislada, con una curva inferior y la línea de la ceja superior. El ojo de Horus,[24] también llamado *Wedyat,* «el que está completo», era un símbolo mágico, protector, purificador, sanador y solar. El ojo fascinador egipcio, nos dice Cirlot, tiene «una expresión infrahumana que, sin embargo, posee dulzura indescriptible y el hondo misterio de lo que el hombre ve vivir y comprende sentir, pero no desde dentro». La mirada mítica es la mirada que conoce lo divino con temor y fascinación, es la mirada que todavía no ha interiorizado lo numinoso y no es consciente de que esa potencia puede tener cabida en la intimidad.

En la exuberancia de los mitos y símbolos indios, el Dios Siva, que representa «las fuerzas salvajes e indómitas de la naturaleza y la fecundidad de la vida, la creación y la destrucción, la vida y la muerte, el dolor inmenso, la serenidad y el placer extremo»[25] es invocado como el «Dios terrible de millones de ojos».[26] También a Indra, Dios védico del firmamento y de las batallas, se lo conoce como el «dueño del Rayo» o el «Dios de los mil ojos».[27]

Los ojos en las manos, el tercer ojo frontal y la multitud de ojos sembrados por el cuerpo son desplazamientos heterotópicos constantes y comunes en los mitos asiáticos. El Bodhisattva Avalokitesvara, «el señor que mira desde lo alto del cielo», se transmuta en la diosa Kuan Yin cuando llega a China. A esta Diosa se la representa con once caras, mil brazos, en cuyas palmas de las manos, en ocasiones, hay ojos que aluden a su sabiduría y clarividencia.

En la leyenda griega recogida en la *Ilíada* y la *Odisea,* encontramos la historia de Argos, el pastor de los cien ojos, también llamado *Panoptes,* el que todo lo ve. Tiene una fuerza extraordinaria y es vencedor de monstruos. Tal como concluye la leyenda de Ovidio en *Las metamorfosis,* cuando Argos muere asesinado tras haber sido hipnotizado por la música se convierte en un pavo real, cuyos ojos circulares simbolizan el cielo y el tiempo.

La iconografía cristiana desplaza y aumenta los ojos para enfatizar la profusión de luz espiritual y divina, su presencia sobrenatural y milagrosa. Los cuatro animales vivientes que describe san Juan en su visión del Apocalipsis están plagados de ojos, delante y detrás. Estos animales (león, toro, rostro de hombre y águila), que están tan próximos a lo divino, no descansan nunca y tienen seis alas llenas de ojos por fuera y por dentro. También los querubines y los serafines, que describen los profetas Ezequiel e Isaías, se presentan con sus alas sembradas de ojos. Encontramos estas representaciones en muchas de las pinturas murales, ejecutadas al fresco en las iglesias románicas catalanas y aragonesas. Esta profusión de ojos enfatiza el sentimiento de la presencia numinosa y misteriosa, de aquello inefable que solo puede ser representado a través de lo simbólico y metafórico, con una sobreabundancia ocular.

El ojo del corazón

Vi a mi Señor con el Ojo de mi Corazón, y pregunté: «¿Quién eres?». Él me contestó: ¡Tú!

Mansûr al-Hallâj

Cuando la mirada mítica deja de provocar miedo y fascinación se abre una mirada mística que percibe y siente lo numinoso en su propio interior. El centro del ser humano, tanto en la mística sufí como en la cristiana, ha estado vinculado a la transcendencia.[28] Por ello, por su situación de lugar sensible a lo numinoso, el ojo interior se sitúa en el corazón. Como nos dirá el místico y filósofo Frithjof Schuon (1907-1998), esta mirada interior del ojo cordial y luminoso es única, a diferencia de la mirada exterior, que es doble, bipolar y, por lo tanto, fragmentada.

La pureza del corazón será la que favorecerá la mirada nítida, transparente y la comunicación directa con el numen. El siguiente relato de un sabio ciego de la tribu de los sioux oglala cuenta cómo para ver la Luz que viene de lo Alto es imprescindible un corazón purificado. Al mismo tiempo, este Ojo parece ser una fisura, una ventana a través de la cual no solo percibimos lo numinoso, el Gran Espíritu, sino que Él nos percibe a nosotros.

> Soy ciego y no veo las cosas de este mundo; pero cuando la Luz viene de lo Alto, ilumina mi corazón y puedo ver, pues el Ojo de mi corazón (*Chante Ishta*) ve todas las cosas. El corazón es un santuario en cuyo centro se encuentra un pequeño espacio en el que habita el Gran Espíritu (*Wakan Tanka*), y esto es el Ojo. Esto es el Ojo del Gran Espíritu por medio del cual Él ve toda cosa, y por medio del cual Lo vemos. Cuando el corazón no es puro no se puede ver al Gran Espíritu, y si tenéis que morir en esta ignorancia vuestra alma no podrá regresar inmediatamente junto al Gran Espíritu, sino que deberá purificarse mediante peregrinaciones a través del cosmos. Para conocer el centro del corazón donde reside el Gran Espíritu, debéis ser puros y buenos y vivir según la manera que el Gran Espíritu nos ha enseñado. El hombre que, de esta manera, es puro, contiene el universo en la bolsa de su corazón (*Chante Ognaka)*.[29]

La teoría hindú de la «Morada de Brahma» (Brahma-pura) está situada en el ventrículo ínfimo del corazón que contiene, a su vez, un pequeño loto con una diminuta cavidad ocupada por el éter (Akâsha), soporte simbólico de Brahma. También los *chakras* del cuerpo yóguico recorren el eje sutil del ser humano; en particular, el *chakra* situado en la frente vinculado al conocimiento visionario es una apertura de la percepción a un mundo sutil y etéreo.

Entre el tercer ojo hindú y el ojo del corazón hay un desplazamiento desde la superficie frontal hasta lo profundo y oculto del corazón. Este ojo que se ha sumido en las profundidades del cuerpo tiene que volver a ascender, nos dice Schuon, «semejante al sol levante, hacia la frente para iluminar el oscurecimiento individual».[30] Las asociaciones simbólicas entre el ojo y los cultos solares primigenios prevalecen y se extienden al corazón. «El ojo es el sol del cuerpo, el corazón es el sol del alma, y el sol es a la vez el ojo y el corazón del cielo».[31]

La visión rasgada, cegada, expandida

Hay que dejar de mirar: es preciso, cerrando los ojos, cambiar esta manera de ver por otra y despertar

esta facultad que todo el mundo posee pero que pocos utilizan.

Plotino

En el extremo del anhelo por el despertar de la visión interna, la visión exterior debe cegarse, rasgarse, arañarse, dilatarse, expandirse para poder así ser traspasada y trascendida.

En el sufismo, la ceguera al mundo exterior favorece la visión interior. «Yo estoy ciego a cualquier otro que Dios; me he vuelto vidente por Él». Así, paradójicamente, el ciego se convierte en visionario; «Cuando tu ojo se ha hecho ojo para mi corazón, mi corazón ciego se ha anegado en la visión. ¡Los ojos abiertos, los oídos abiertos, y este sol! Estoy estupefacto de la manera como Dios los ciega».[32]

Una metáfora similar la encontramos en el desenlace final de la trilogía *Matrix.*[33] Neo, el protagonista, que es reconocido a través de profecías oraculares como un salvador con claras resonancias crísticas, queda ciego y es incapaz de ver con sus ojos físicos. Solo entonces comienza a percibir su entorno impregnado de luz. «Ahora puedo ver… Todo es luz, es como si toda la materia fuera luz, ojalá pudieras verlo». Esto sucede en un momento culminante en el que Neo no solo renuncia a su visión exterior, sino que se entrega, en un gesto sacrificial, para salvar a los humanos de Matrix.

La idea de que es necesario rasurar el ojo exterior para que la mirada interior se abra queda visualmente expresada en su sentido literal en la conocida escena del ojo cortado por una navaja de la película surrealista *El perro andaluz* (1929), de Luis Buñuel (1900-1983).[34] Esta herida abierta ofrece la posibilidad de ser atravesada; a ello apuntan de manera continua los creadores y los místicos cuando transcriben sus experiencias y visiones. Poniendo conscientemente el dedo en la yaga, parecen indicarnos el camino a seguir, aquel que ellos se atrevieron a traspasar.

La herida, el umbral de la visión

El apóstol Tomas necesitó tocar la herida de Jesús para creer en su resurrección. Tomás consigue ver a través de la confirmación táctil de la herida, lo que hasta ese momento es reticente a ver. «Si no veo en sus manos la señal de los clavos y meto mi dedo en el lugar de sus clavos, y meto mi mano en su costado, no creeré» (Juan 20:24-29). Caravaggio supo representar esta escena en la que, a pesar de que aparecen varios personajes, entre ellos Jesús y Tomás, la herida es claramente *el punctum*[35] o centro de tensión de la obra.

Los místicos Teresa de Ávila y Juan de la Cruz también reivindican la herida como la forma gozosa de visión de lo divino. La herida amorosa es para Teresa un modo de oración sobrenatural. Además del conocido testimonio de la transverberación que inmortalizó Bernini, Teresa dejó un escrito en un pliego que es conocido como *Cuentas de conciencia,* en el que habla de esta herida-visión como un modo de oración.

> Otra manera harto ordinaria de oración es una manera de herida, que parece al alma como si una saeta la metiesen por el corazón, u por ella misma. Ansí causa un dolor grande que hace quejar, y tan sabroso, que nunca querría le faltase. Este dolor no es en el sentido, ni tampoco es llaga material, sino en lo interior del alma sin que parezca dolor corporal.[36]

La oración de la herida es para Teresa, pues, una forma de acceso a la visión, una forma de dilatación del corazón, el ojo interior que afecta sobre todo al cuerpo espiritual. La herida crística, también llamada *vesica piscis* o mandorla por su forma almendrada, se presenta como motivo «exento del cuerpo» para la contemplación en los libros iluminados y en los templos románicos.[37]

Este motivo, recuperado para la contemporaneidad, se convierte en tema central de la obra de *Lucio Fontana* (1899-1968) mediante fisuras en las superficies de los lienzos que «expresan la relación entre un espacio interior y el espacio exterior del campo pictórico».[38] Otros creadores contemporáneos recuperan el motivo de la herida. Rasgar la piel en la *performance Lips of Thomas* (1975-1997), de Marina Abramović, rasgar la pared de la sala de exposiciones en *The Healing of St. Thomas* (1989-1990), de Anish Kapoor, horadar espacios arquitectónicos cenitales, como hace el artista James Turrell en sus *Skyspaces,* o sencillamente atravesar el agua, superficie que, en las videocreaciones de Bill Viola tiene una condición fronteriza entre la vida y la muerte, el estado de vigilia y el de ensoñación, son formas distintas de trascender el mundo ordinario, la realidad de lo aparente, en ese tránsito a la visión extraordinaria que tan bien conocemos los creadores. «Todos venimos del lugar de lo no nacido, todos estamos aquí por un período de tiempo. Tenemos que cruzar un umbral de agua y de luz para llegar y para vivir. Al final, todos volveremos a este mundo eterno»,[39] afirma Viola.

EL CEREBRO Y LA CONCIENCIA

> *Si el ojo no fuera de naturaleza solar, ¿cómo podríamos ver la luz? Si la propia potencia de Dios no viviera en nosotros, ¿cómo podría el divino arrebatarnos en éxtasis?*
>
> Hadiz sufí

La conciencia de ser y de existir nos diferencia del resto de seres vivos del planeta. Cuestionar nuestros orígenes, nuestra transcendencia, nos caracteriza como humanos. El acto de la creación, el primer gesto creador que reprodujeron nuestros antepasados prehistóricos, primero creando herramientas y después tallando figuras y pintando en las paredes de las cavernas, nos ha permitido evolucionar hasta el presente.

Los relatos de experiencias espirituales, místicas y visionarias testimonian la proximidad del ser humano a su esencia infinita. Lo numinoso, la conciencia que todo lo impregna, se manifiesta claramente en estas vivencias, sin velos ni diques que la contengan. La conciencia de lo sagrado ha acompañado al ser humano desde sus orígenes. Los ritos y ceremonias sacras se han ocupado de evocarla y hacerla manifiesta para que se acorte la distancia entre lo divino y lo humano.

Apenas hace un siglo que la conciencia trascendente se puso en tela de juicio. Desde el punto de vista de la ciencia materialista, la realidad de estas experiencias numinosas se explica como si fuera «un producto energético de un sistema de circuitos bioquímicos del cerebro».[40] Es decir, se considera la conciencia como un epifenómeno del cerebro. Incluso se ha llegado a considerar que la conciencia no existe[41] o a reducirla al llamado

«módulo de Dios»,[42] los circuitos neuronales que se activan durante la experiencia mística. Según esta visión, el sentimiento de unidad con el cosmos, o de proximidad con lo divino, arraiga en la biología del ser humano como si fuera simplemente el «resultado de una cadena de acontecimientos neurobiológicos que pueden ser observados y grabados».[43]

Sin embargo, creemos que localizar qué áreas del cerebro se activan durante la experiencia trascendente no aclara la pregunta de si la conciencia es una consecuencia del cerebro o si es ella la que lo anima y lo estimula, la que lo sostiene, lo inspira y lo configura.

Para contestar esta cuestión, nos servimos de la analogía entre el cerebro y un aparato de radio. Cuando la radio está operativa es capaz de sintonizar canales y emitir información. Sin embargo, cuando el aparato deja de funcionar, ya no es capaz de sintonizar ninguna emisora, pero esto no significa que la fuente de información haya dejado de existir; otros aparatos de radio seguirán siendo capaces de emitir frecuencias. La visión materialista sostiene que la información que emite un canal determinado es producto del transistor, es decir, que la conciencia es consecuencia del cerebro. Mientras que una visión más multidimensional, abierta y espiritual, sostiene que la radio es únicamente un medio que sintoniza un flujo de energía codificado que se emite en uno de sus canales. En definitiva, que es la conciencia la que configura la materia.

Nuestra posición en este estudio se sitúa en esta segunda visión que, amparada por el chamanismo, la mística de todas las tradiciones, y sostenida por algunos pioneros exploradores de la conciencia como Bucke, William James, Bergson, el movimiento teosófico[44] y la antroposofía de Steiner,[45] Gebser, así como, más recientemente, por estudios neurobiológicos y por la psicología transpersonal, mantienen la existencia de una fuente de información, de un pleroma de imágenes, arquetipos, ideas, que nutre, alimenta, inspira y conforma la vida.

Para William James (1842-1919), «nuestra conciencia de vigilia no es más que un tipo especial de conciencia, en tanto que en derredor de ella, y separadas por lo más tenue de las pantallas, se extienden formas de conciencia totalmente diferentes».[46]

El filósofo francés Henri Bergson (1859-1941) llegó a la conclusión de que «la conciencia utiliza al cerebro y no es un producto de este»; planteaba una visión de un «impulso creador» o *élan vital* que «penetra la materia y conduce la evolución a formas de mayor complejidad y libertad».[47] Para Bergson el cerebro es una especie de «válvula reductora» que limita la cantidad de información que percibimos. La conciencia cósmica se puede considerar una percepción del mundo en estado bruto, sin tamizar ni filtrar por el cerebro. Por un tema de supervivencia y practicidad, el cerebro falsea nuestra percepción de este flujo vibrante de conciencia.

Para el filósofo Jean Gebser (1905-1973), el origen es «pura esencia», «antes de todo tiempo», la «integridad del principio». Un resplandor luminoso del que provienen las estructuras de la conciencia, que existe dentro y fuera del mundo creado, es su fuente y su matriz. Las estructuras de la conciencia precedentes se hacen «transparentes», se vuelven diáfanas, permitiendo que el resplandor primordial del origen brille siempre a

través suyo. Es lo que Gebser denomina «diafanidad», *diapahinon,* lo que brilla a través, «el origen espiritual siempre presente».[48]

Las recientes investigaciones del biólogo Rupert Sheldrake (1942) sobre los campos morfogenéticos que derivan de la forma de organismos anteriores de la misma especie pone en evidencia que la memoria sobrevive al cerebro. Sheldrake ha demostrado que cuando algunos animales aprenden algo nuevo a las generaciones posteriores les cuesta mucho menos aprenderlo.[49]

Los estudios de neurología ampliada de Roger Bartra (2007) sostienen que «la conciencia no está encerrada en el cráneo, sino que conforma una red de circuitos extrasomáticos inextricables de los circuitos neuronales».[50] Es lo que Bartra denomina *exocerebro*. Bartra atribuye la aparición de la conciencia en los homínidos al momento en que las señales intracraneales se tradujeron en símbolos externos compartidos, estableciéndose «un doble canal de transmisión». El lenguaje, los ritos, la danza y el arte son, para Bartra, nexos exocerebrales. El descubrimiento reciente de las *neuronas espejo* refuerza la idea de que «toda la especie está conectada a nivel neuronal».[51] Estas neuronas activan la imitación y la empatía, permiten anticipar los pensamientos e intenciones de otras personas, afectando a la acción y al tacto. «Si no tuviéramos receptores sensitivos en la piel, solo con observar que alguien está siendo acariciado sentiríamos la caricia en nuestra persona».[52]

Para el filósofo estadounidense Ken Wilber (1945) nuestra percepción habitual de la realidad no es más que «una insignificante isla […] rodeada por un vasto océano de conciencia, insospechado y sin cartografiar, cuyas olas se estrellan continuamente contra los arrecifes que ha erigido nuestra percepción cotidiana a modo de barreras… hasta que, espontáneamente, las rompen e inundan esa isla con el conocimiento de un nuevo mundo de conciencia, tan vasto como inexplorado, pero intensamente real».[53]

Son muchos los testimonios de personas que han experimentado la fuerza de lo numinoso, la visión de lo trascendente, inspiraciones, premoniciones, raptos extáticos, experiencias fuera del cuerpo, experiencias cercanas a la muerte, sueños reveladores, regresiones a vidas pasadas, memorias perinatales. Fenómenos que no pueden ser explicados como epifenómenos del cerebro, que dejan a las personas que los viven la certeza de lo visto y experimentado. El caso concreto de la doctora en neuroanatomía, Jill B. Taylor, que experimentó el fallo repentino del hemisferio izquierdo de su cerebro, es revelador porque aúna sus conocimientos neuronales y la vivencia en primera persona de percepción de todo lo que existe como una sola, fluida y vibrante realidad. Este episodio le permitió observar todos los cambios que atravesaba su cerebro mientras se deterioraba, así como sus consecuentes cambios de percepción. Taylor no reconoce su experiencia de unión mística como un producto del cerebro. Más bien, asegura que, a partir de ese momento, entendió que somos una conciencia única e infinita y que precisamente es nuestro cerebro izquierdo el que filtra esa realidad para que podamos ser operativos y funcionales en el mundo.

Un ataque de lucidez. Jill Bolte Taylor

Jill Bolte Taylor se sintió como «un genio liberado de su botella»[54] cuando, en 1996, padeció un ictus[55] en el hemisferio izquierdo de su cerebro. En aquel momento, Taylor casi se alegró de lo que le estaba sucediendo, pues le pareció una oportunidad para observar todos los cambios que ocurrían en el interior de su cerebro.

Sus primeros síntomas fueron el dolor de cabeza, pero también una percepción de su cuerpo y del entorno como si todo fuera un único flujo de energía. Taylor experimentó un gran silencio y una gran paz que lo llevaron a relativizar nuestra forma ordinaria de percibir el mundo. En esa situación, tardó más de 45 minutos en conseguir solicitar ayuda, dado que la parte de su cerebro izquierdo que se encarga del lenguaje se encontraba encharcada en sangre. Fue perdiendo poco a poco la capacidad motriz y el habla, los registros de su memoria se fueron desactivando y la tentación de rendirse a esa paz silenciosa fue muy grande. Tras una operación y ocho años de esfuerzo, Taylor consiguió sobrevivir y recuperarse plenamente.

Corteza cerebral y sistema límbico

En su libro *Un ataque de lucidez*, Taylor explica de forma sencilla cómo opera nuestro cerebro. La corteza cerebral externa nos diferencia del resto de mamíferos; sus capas superficiales están llenas de neuronas que, se cree, son exclusivamente humanas. Estas neuronas forman circuitos complejos que generan el lenguaje y sistemas abstractos y simbólicos. Esta corteza se encuentra dividida en dos grandes hemisferios que se complementan y que se comunican entre sí por el «cuerpo calloso». Los dos hemisferios funcionan juntos para generar una sola percepción.

El cerebro también está formado por un sistema límbico, situado inmediatamente debajo de la corteza cerebral, que a menudo es conocido como «sistema reptiliano» porque contiene estructuras que compartimos con el resto de animales. Es una parte del cerebro que funciona de forma muy instintiva; a través de la amígdala se encarga de estimular y cotejar el nivel de seguridad. Cuando éramos seres humanos prehistóricos y vivíamos en continua amenaza externa, esta parte del cerebro tenía una importancia vital. Sin embargo, solo cuando la amígdala está en calma, el hipocampo, que se encuentra al lado, puede aprender y memorizar. Cuando la amígdala se activa crece nuestro nivel de ansiedad e incorporamos una conducta defensiva. Los sentimientos intensos de tristeza, alegría, ira, frustración y excitación se generan en el sistema límbico. Pero si estas sensaciones instintivas se contrastan con lo que pensamos de ello, a través del hemisferio derecho cerebral se da una cognición superior.

Ya hemos visto cómo el cerebro procesa la información que le llega a través del ojo. Lo mismo sucede con el resto de sentidos. La capacidad del cerebro para procesar datos del mundo exterior nos vuelve conscientes de los estímulos que percibimos.

El Nirvana y las asimetrías cerebrales

Para comprender bien lo que le sucedió a Jill Bolte Taylor la mañana de su ictus es necesario adentrarse en los mecanismos de los dos hemisferios de nuestro cerebro.

Cuando estos operan en armonía, funcionan al unísono para ofrecernos una percepción del mundo única y sin fisuras. Sin embargo, cuando uno de ellos falla, como le sucedió a Taylor, el mundo se presenta de forma totalmente distinta a lo que estamos acostumbrados a sentir en nuestro estado ordinario de conciencia.

Lo que experimentó Taylor se asemeja mucho a una experiencia de unidad mística. Ella lo identifica con el *nirvana* en el que se sintió unida a todo lo que es.

> Comprendí que en lo más elemental soy un fluido. ¡Pues claro que soy un fluido! Todo lo que nos rodea, lo que somos, lo que hay entre nosotros y dentro de nosotros está compuesto por átomos y moléculas que vibran en el espacio. Aunque el ego de nuestro centro de lenguaje prefiere definir nuestro yo como individual y sólido, la mayoría de nosotros es consciente de que estamos formados por billones de células, litros de agua y de que, en último término, todo lo que somos existe en un estado de actividad constante y dinámico. Mi hemisferio izquierdo había estado entrenado para percibirme como un sólido separado de los demás. Ahora, liberado de aquellos circuitos restrictivos, mi hemisferio derecho saboreaba su unión con el flujo eterno. Ya no estaba aislada y sola. Mi alma era tan grande como el universo y se regocijaba alegremente en un mar sin límites.[56]

El hemisferio izquierdo de Taylor, el que se encarga de ordenar, diseccionar, organizar detalles, el que reconoce los límites de nuestro cuerpo y nuestra relación con el espacio, el que define nuestro yo y «charla» continuamente para recordarnos quiénes somos, estaba dañado por la hemorragia del ictus. Con lo cual, el hemisferio derecho, para el que solo existe el momento presente y que no percibe las fronteras entre las entidades había tomado el mando en su percepción del mundo.[57] Aquel día, Jill Bolte Taylor se sintió «libre y desafiante, al reconocer que nuestra percepción del mundo exterior y nuestra relación con él son producto de nuestros sentidos neurológicos». El cerebro izquierdo que configura, ordena, juzga y filtra la información estaba operando de forma defectuosa, con lo que Taylor se sintió maravillada, «perfecta, entera y bella tal como era… Como un ser luminoso que irradiaba vida al mundo».[58]

Con el tiempo y mucho trabajo, Taylor fue recobrando sus capacidades motoras, cognitivas e incluso los archivos de su memoria. Su propósito era recuperar su independencia para volver a comunicarse con el mundo. Sin embargo, al mismo tiempo, no quería abandonar el acceso a ese remanso de paz y belleza que había conseguido experimentar después del ictus. A fuerza de observar el comportamiento de su cerebro, Taylor descubrió que hay resortes para acceder allí y permanecer a voluntad. También tomó conciencia de algunos pensamientos negativos que antes del ictus circulaban en su hemisferio izquierdo provocando malestar y toxicidad en su cuerpo. Como si el proceso de sanación fuera un segundo nacimiento, decidió no permitir que las emociones negativas se anclaran y encontró formas de liberarlas.

A pesar de la aparente crudeza de su experiencia, Taylor se siente tremendamente agradecida y, como sucede en las experiencias místicas, esa vivencia fue totalmente reveladora y transformadora.

EL CEREBRO Y LA EXPERIENCIA NUMINOSA

Conexiones sinápticas

Nuestro cerebro contiene aproximadamente 100 000 millones de neuronas que se conectan de manera química a través de espacios estrechos que se denominan sinapsis. Fue el médico Santiago Ramón y Cajal (1852-1934) quien, en 1905, lanzó la hipótesis de que las neuronas se comunican a través de los vacíos existentes entre ellas, las denominadas hendiduras sinápticas. En su época se daba por sentado que las neuronas estaban conectadas de forma fija como si fueran cables eléctricos en un circuito. El proceso sináptico es muy similar al de la descarga de rayos en una noche tormentosa: el encuentro de corrientes opuestas de energía es lo que posibilita la visualización del relámpago. Cada neurona puede tener más de mil sinapsis con las neuronas que lo rodean y las que se encuentran en la corteza cerebral pueden llegar a tener hasta 200 000 sinapsis. «En el cerebro se calcula que hay 10 billones de sinapsis, lo cual es mucho más que el número de estrellas de la Vía Láctea».[59]

El neurobiólogo francés Jean-Pierre Changeux describe el cerebro como un «gigantesco entramado de decenas de miles de millones de redes neuronales por el que miríadas de impulsos eléctricos se propagan, regulados de tanto en tanto por una variadísima formación de señales químicas. La organización química y anatómica es tan complicada que escapa a la imaginación».[60]

Desde el territorio de la ficción, la película *Lucy* trata de la posibilidad de que el ser humano llegue a utilizar todo el potencial de su cerebro. La protagonista experimenta esta situación cuando sufre una alteración química provocada por la ingesta accidental de una sustancia psicoactiva. En la actualidad, los seres humanos utilizamos solo un 10% del cerebro; según la hipótesis de la película, con el aumento del uso del cerebro la persona empezaría a desarrollar capacidades extraordinarias. Al aumentar un 20% se alcanzaría un control de las ondas básicas, similar al sonar que poseen los delfines; con el 30% se podría percibir a través de otros cuerpos; con el 40% se podría tener control sobre la materia; con el 50% se tendrían poderes para controlar los impulsos eléctricos, la red celular de las comunicaciones; con el 70 % se percibiría la luz; con el 80% nos podríamos desplazar en el tiempo; con el 100% se daría una aparente desintegración, aunque la protagonista admite estar simultáneamente en todas partes. «Lo siento todo: el espacio, el aire, la vibración, la gravedad, la rotación. El cuerpo entero, el circular de la sangre, el crecimiento de los huesos y lo más profundo de la memoria».[61]

Alterando los estados de conciencia

> *Si se quiere que haya conciencia de las cosas trascendentes así presentes (en la cima del alma), es preciso que la conciencia se vuelva hacia el interior y que aplique su atención hacia lo trascendente.* Plotino

Tanto el chamanismo como las tradiciones espirituales de Oriente y Occidente han explorado la conciencia girando la mirada de lo exotérico a lo esotérico. Cambiar de un estado ordinario a otro extraordinario de conciencia era algo que se hacía con gran naturalidad en las culturas tradicionales y preindustriales. Entonces no había una brecha tan pronunciada como ahora y ambos estados se intercambiaban con facilidad. Sin embargo, aunque no seamos conscientes de ello, en el presente alternamos continuamente estados de vigilia y de ensoñación que alteran nuestra actividad cerebral.

La actividad del cerebro se acompaña de ondas eléctricas que corresponden a la actividad del rastro neuronal. Estas ondas son el resultado de la conexión sináptica que tiene lugar entre las neuronas. Sus impulsos eléctricos desencadenan una lluvia de sustancias químicas que modifican nuestro estado de conciencia. Esta actividad del cerebro humano fue medida por primera vez en 1924 por el investigador alemán Hans Berger. Gracias al EEG, o electroencefalograma, descubrió cinco grandes pautas de ondas diferentes en nuestro cerebro que nos permiten contemplar y comprender mejor su funcionamiento: *gamma, beta, alfa, theta y delta.*[62]

Los distintos tipos de ondas en relación a sus frecuencias[63] y amplitudes[64] están estrechamente vinculadas con estados modificados de conciencia y nos pueden orientar sobre la actividad del Cuerpo de Percepción en lo que sería su correlato energético cerebral. Las ondas *gamma* corresponden a la hiperactividad cerebral, a un estado muy fluido y creativo. Las ondas más comunes son las denominadas *beta,* que corresponden al estado de vigilia y están asociadas a la atención activa, centrada y consciente. Los estados intermedios, *alfa* y *theta,* corresponden a estados de ensoñación, hipnagógicos e hipnopómpicos. *Alfa* se asocia al estado de descanso y flexibilidad, de libre creación y visión. *Theta* se experimenta en un estado de quietud profunda del cuerpo y se asocia a estados de trance, meditación y visión, proporcionando una puerta de acceso a los niveles más profundos de la creatividad. En el último extremo están las ondas *delta,* las más lentas, que aparecen en un estado de sueño profundo.

El acceso del Cuerpo de Percepción a la visón es una experiencia instantánea, si bien puede requerir un período de predisposición y de ajuste mediante el pensamiento fluido y flexible también llamado pensamiento lateral. Se trata de un pensamiento que nos facilita el movimiento de despegue y desapego para el desplazamiento perceptivo y que nos desplaza de la inercia conceptual psicofísica. De hecho, para la «visión» se requiere un movimiento de dilatación que permita ensanchar los espacios de recepción y a la vez acceder con menos obstáculos a otras dimensiones de la realidad de mayor intensidad.

Hay muchos modos de modificar los estados de conciencia y activar los distintos tipos de ondas cerebrales. Los estímulos físicos alteran los estados psíquicos y, a su vez, los estímulos psíquicos modifican los metabolismos físicos. En cualquier caso, siempre es el Cuerpo de Percepción como cuerpo sensible el que provoca y desarrolla algún tipo de simulación corporal a efectos de activar la sensitividad, entendida como una «sensibilidad» más abierta —dilatada— y focalizada a modos distintos, más intensos, de recepción de estímulos. Ya sea mediante simulaciones o provocaciones de máxima atención o atención despierta, máxima relajación o al degradar los estímulos físicos a su mínima expresión; ya sea a través de la autohipnosis, sugestión o máximo desdoblamiento psíquico o proyección, todos estos estados se pueden combinar y sumar, ya que, en realidad, siempre se dan de forma conjunta aunque en proporciones distintas, según las técnicas y protocolos utilizados para la alteración de la conciencia.

En el próximo apartado desarrollaremos con más detalle los modos de acceso a la visión, en su multitud de variantes, como técnicas que provocan los estímulos cerebrales necesarios para que se produzca el desplazamiento del Cuerpo de Percepción.

1. Tal era el caso de Cesáreo de Heisterbach (1170-1240), que afirmaba que «a los ojos mortales el alma aparenta tener forma corpórea, pero para aquellos que están liberados de la carne el alma aparece como la describen los visionarios: como una esfera luminosa». P. Harpur, *Realidad daimónica*, Gerona, Atalanta, 2015.
2. Platón, *Timeo,* Madrid, Gredos, 1992, 29, 30.
3. Cuando la visión de lo extraordinario no se sabe gestionar puede derivar en delirios, paranoia y alucinación. El límite entre visión, revelación y desordenes perceptivos es sutil, dado que en todos los casos hay algo invisible que se manifiesta. Sin embargo, en el primer caso se revela un mundo oculto que enriquece lo cotidiano, aportando plenitud y sentido, mientras que, en el segundo, hay una falta de discernimiento y quien lo experimenta está atrapado en sus propios desórdenes perceptivos. Idea planteada por Patrick Harpur en su estudio sobre la *Realidad Daimónica*, Gerona, Atalanta, 2015.
4. B. Bova, *Historia de la luz,* Madrid, Espasa, 2004, p. 58.
5. A. Zajonc, *Capturar la luz*, Gerona, Atalanta, 2015, p. 33.
6. Ibíd., p. 33.
7. R. Pierantoni, *El ojo y la idea*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 17.
8. Ibíd., p. 27.
9. Los bastoncillos son más abundantes alrededor de los bordes de la retina y detectan niveles muy bajos de luz; los utilizamos para la visión nocturna o periférica. Los conos son más abundantes en la región central de la retina, reciben luz con más facilidad; los usamos para la visión más aguda, frontal y central, ya que distinguen imágenes bien definidas y captan el color.
10. B. Bova, *Historia de la luz*, *op. cit.,* p. 71.
11. Ibíd., p. 71.
12. A. Zajonc, *Capturar la luz, op. cit.,* p. 209.
13. Ibíd., p. 216.
14. Ibíd., p. 188.
15. Ibíd., p. 29.
16. Ibíd.
17. Santa Catalina de Siena, *Diálogo,* Madrid, BAC, 1980, cap. LXXIX. Citado por E. Underhill, *La mística*, Madrid, Trotta, 2006, p. 411.
18. Rumi. Citado por A. Gonzalo en López, A. y Tabuyo, M. (eds.), *El conocimiento y la experiencia espiritual,* Palma de Mallorca, José J. De Olañeta, 2003, p. 200.
19. Ibíd., p. 201.
20. La palabra sánscrita *veda* proviene de un término indoeuropeo *weid,* que significa «ver» y está relacionado con el latín *video* (ver).
21. D. Boorstin, *Los creadores,* Barcelona, Crítica, 2008.
22. J.E. Cirlot, *El ojo en la mitología, op. cit*.
23. Ibíd., p. 11.
24. En la mitología egipcia, Horus era hijo de Osiris, el dios que fue asesinado por su propio hermano Set. En el transcurso de una batalla contra Set, Horus perdió el ojo izquierdo, que fue sustituido por el *Wedyat,* ojo mágico que le devolvió la vista.
25. Maraini. Citado por J.E. Cirlot, *El ojo en la mitología, op. cit.,* p. 24.
26. En el Harivamsa, Ibíd., p. 26.
27. Según Raffaele Peltazoni, «Habiendo seducido Indra a la esposa del sabio Gautama, este obtuvo de las potestades superiores que el dios hubiera de llevar sobre su cuerpo la impronta de mil figuras de yoni (órgano femenino), que luego se transformaron en ojos». Ibíd., p. 27.
28. «Antes del sufismo, la expresión *oculus cordis* fue utilizada por el cristianismo; en la octava bienaventuranza del Sermón de la montaña se dice que «solo los que tienen el corazón puro verán a Dios»; san Pablo, en la

epístola a los Efesios habla de los «ojos iluminados de vuestro corazón» y el mismo san Agustín habla del «Ojo del corazón»». F. Schuon, *El ojo del corazón,* Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2003, p. 20.

29. Ibíd., p. 23.

30. Ibíd., p. 25.

31. Ibíd., p. 19.

32. Citado por A. Gonzalo en López, A. y Tabuyo, M. (eds.), *El conocimiento y la experiencia espiritual, op. cit.,* pp. 197-198.

33. En Matrix el mundo está regido por las máquinas y los seres humanos viven solo virtualmente, mientras son fuente de energía para este gran engranaje. El despertar es posible, pero implica una suerte de renacimiento, reconocer que lo que se ha vivido hasta entonces no es real, sino solo una ilusión (Maia). El sistema de Matrix pierde su equilibrio por un personaje llamado Smith, que se reproduce como un virus. L. y L. Wachowski, *Matrix*, Warner Bros. Pictures, 2003.

34. Idea planteada por Victoria Cirlot en la conferencia *Visiones* impartida en la Nau Côclea de Camallera con motivo de la exposición *El no ser* de Evru (agosto de 2012).

35. Término utilizado por Roland Barthes en su obra *La cámara lúcida* (Barcelona, Planeta, 2009) para referirse a aquel punto de obras fotográficas que es capaz de punzar y herir al espectador.

36. Teresa de Ávila, *Cuentas*, 58, 14. Citado en Balltondre, M., *Éxtasis y visiones. op. cit.,* p. 121.

37. A. Vega, *Arte y santidad,* Pamplona, Cátedra Jorge Oteiza, 2005, p. 143.

38. L. Fontana, «Manifesto tecnico dello spazialismo». Citado por Vega, A., ibíd., pp. 146-148.

39. https://www.designboom.com/interviews/bill-viola/ [consultada el 20 de marzo de 2018].

40. D. Lorimer (ed.), *Más allá del cerebro,* Barcelona, Kairós, 2003.

41. Hay teorías que afirman que la conciencia no existe; este es el caso del psicólogo J.B. Watson quien ya en los años veinte aseguraba «no haber visto jamás prueba alguna de la conciencia y esto lo llevaba a concluir que no existía». Basándose en esta hipótesis, el filósofo Daniel Dennett, escribió el libro *La consciencia explicada* (1992), cuya tesis central es que la conciencia no existe (G. Lachman, *Una historia secreta de la consciencia,* Gerona, Atalanta, 2013, p. 16-17).

42. A partir de investigaciones con pacientes epilépticos, el neurólogo Vilayanur Ramachandran llegó a la conclusión de que los circuitos neuronales del lóbulo temporal podrían estar involucrados en las experiencias místicas. Las investigaciones de Andrew B. Newberg y Eugene d'Aquili también dan soporte a esta hipótesis.

43. A. Muntané, M.ª L. Moro y E. Moros, *El cerebro. Lo neurológico y lo transcendental,* Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2008. p. 71.

44. Con el nacimiento de la Sociedad teosófica (1875) y las publicaciones de su fundadora Helena Blavatsky se abrió un campo de conocimiento a nuevas dimensiones de la conciencia y la espiritualidad.

45. Rudolf Steiner se basó en el Urpflanze, la protoplanta de la que derivan todas las demás plantas; de Goethe (1749-1832) para establecer una relación orgánica entre el mundo interior y el exterior. Para Steiner, «cualquier transformación en el aspecto material de la Tierra es una manifestación de fuerzas espirituales que están detrás de la materia». Rudolf Steiner, *Indicaciones para un aprendizaje esotérico,* Madrid, Sociedad Antroposófica de España, 1986, pp. 119-120.

46. K. Wilber, *La conciencia sin fronteras,* Barcelona, Kairós, 2001. p. 14.

47. Ibíd., p. 62.

48. Ibíd., p. 386.

49. G. Doore (ed.), *¿Vida después de la muerte?*, Barcelona, Kairós, 2001, p. 117.

50. A. Adell, *Creación y pensamiento hacia un ser expandido, op. cit.,* p. 21.

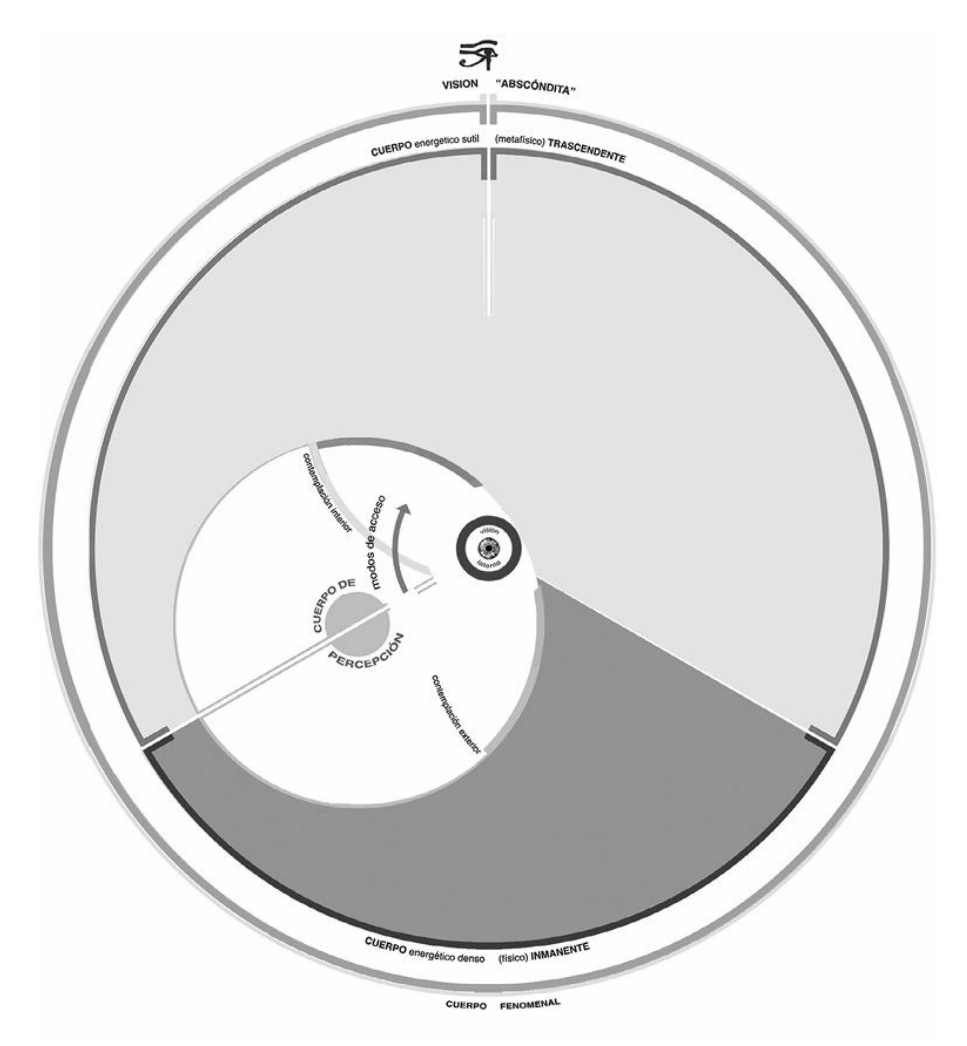
51. Ibíd., p. 22.

52. Ibíd., p. 22.

53. K. Wilber, *La conciencia sin frontera, op. cit.,* p. 14.

54. J.B. Taylor, *Un ataque de lucidez,* Barcelona, Debate, 2009, p. 106.

55. La palabra «ictus» se refiere a un problema en los vasos sanguíneos que llevan oxígeno a las células del cerebro. Dado que los trastornos neurológicos con frecuencia afectan a la capas de cognición superior de nuestra corteza cerebral, y dado que los ictus son cuatro veces más frecuentes en el hemisferio cerebral izquierdo, nuestra capacidad de crear o comprender el lenguaje con frecuencia se ve afectada. Ibíd., p. 41.
56. Ibíd., pp. 108-109.
57. En contrapartida al hemisferio izquierdo, que percibe las ondas de luz cortas, el hemisferio derecho percibe las longitudes de onda de luz más largas, lo que provoca una percepción visual difusa y blanda.
58. Ibíd., pp. 110-111.
59. A. Muntané, M.L. Moro y E. Moros, *El cerebro. Lo neurológico y lo transcendental, op. cit.,* p. 16.
60. J-P. Changeux, *Neuronal man,* New Haven, Princeton University Press, 1997. Citado en Ibíd., p. 18.
61. L. Besson (dir.), *Lucy,* EuropaCorp/TF1 Films Production/Universal Pictures, 2014.
62. T. Schwartz, *Lo que realmente importa,* Barcelona, La liebre de marzo, 2008, p. 154.
63. La frecuencia es el número de ondas completas o ciclos que aparecen por segundo. En el cerebro, la frecuencia va de los cuatro hercios hasta los 45, y se corresponde con los tipos *gamma, beta, alfa, theta y delta*.
64. La amplitud de onda es la longitud que se da entre el punto más alto y el más bajo.



El desplazamiento del Cuerpo de Percepción se debe a los modos y a las técnicas que lo propician, ya sean estas naturales, provocadas o espontáneas. Este cuerpo trasciende su inmanencia y se manifiesta por exceso de afección, emoción y sentido. Las personas sensitivas dominan los tránsitos entre la percepción ordinaria y la extraordinaria. Las tradiciones chamánicas y espirituales se encargan de

preservar y transmitir estás técnicas de alteración perceptiva; sin embargo, este cambio de estado del Cuerpo de Percepción puede darse de forma espontánea durante crisis profundas, enamoramientos, experiencias cercanas a la muerte, etc.

MODOS DE ACCESO A LA «VISIÓN»

Los modos de desplazamiento del Cuerpo de Percepción

La unidad no se engrandece más que sustentada por un acrecentamiento de conciencia, es decir, de visión. He aquí por qué, sin lugar a dudas, la historia del Mundo viviente consiste en la elaboración de unos ojos cada vez más perfectos en el seno de un Cosmos, en el cual es posible discernir cada vez con más claridad.

Teilhard de Chardin. *El fenómeno humano*

Todo cuerpo físico, toda piel, toda liminalidad lleva implícita la posibilidad del exceso y la trascendencia. El cuerpo trascendente se manifiesta por exceso de afección, emoción, sentido y traspasa el cuerpo inmanente, atraviesa sus límites, inspira y se funde con lo ilimitado. En lenguaje místico se habla de éxtasis, salir de sí, abandono temporal del cuerpo físico. Sucede cuando las emociones de gozo, dolor, comprensión son en extremo intensas.

Nuestro diagrama sinóptico se centra en este movimiento de ascenso e inspiración provocado por la emoción llevada al límite, la conmoción, el movimiento que anima al Cuerpo de Percepción y, en su camino de vuelta, el descenso, la espiración, que transmuta y traduce la experiencia de saber en Cuerpo de Conocimiento.

El movimiento que se da por exceso de trascendencia, ese salir de sí, provoca la fusión del Cuerpo de Percepción con la fuente de todo ser y saber, la unión mística con el Infinito, el acceso del chamán al mundo de los espíritus, o el del creador al mundo de la Imaginación. Muchas personas, de forma buscada o inesperada, han experimentado esta unión radiante, este saber que concede certezas inexplicables, compresiones inmediatas del sentido de la vida, pero, solo si la experiencia pasa a ser testimoniada, se convierte en Cuerpo de Conocimiento.

El movimiento descendente es el que genera un cuerpo de imágenes, obras, escritos, creaciones artísticas. Es el que realizan los creadores, místicos, visionarios, toda persona que transforma el Cuerpo de Saber, lo que se ha visionado y experimentado, en conocimiento, al dar cuerpo forma, materia a las visiones y experiencias numinosas.

Como contrapunto a este desplazamiento de alzado y descenso, se da un movimiento horizontal a través de la mirada cotidiana que percibe de forma inmediata sin profundizar o elevarse en el Cuerpo de Saber, es decir, sin la experiencia profunda de la visión, limitándose a un conocimiento superficial de la realidad.

Los modos de alteración de los biorritmos metabólicos

El desplazamiento del Cuerpo de Percepción se debe a los modos y a las técnicas que lo propician, ya sean estas naturales, provocadas o espontáneas. El cuerpo sensible es el órgano físico que paradójicamente posibilita la percepción metafísica; por ello, la observación de sus estados nos llevará a dilucidar las vías de acceso a la experiencia visionaria.

Hemos visto cómo las ondas cerebrales indican cambios de conciencia desde la hiperactividad creativa más fluida hasta el sueño profundo. Estos estados, a su vez, están estrechamente vinculados con nuestros ritmos metabólicos. Desde tiempos antiguos, las tradiciones chamánicas y espirituales conocen, preservan y practican la alteración de los ritmos corporales con el fin de alterar la conciencia. La práctica más extendida, en este sentido, es la modificación del ritmo respiratorio, ya sea por su ralentización, a través de la meditación profunda, ya sea por su aceleración, a través de la recitación, el canto y la danza. También la inmersión sónica a través de tambores que resuenan en nuestro ritmo cardiaco es un potente alterador de la percepción. Otra forma de práctica que altera nuestra química interna es la ascesis, el ayuno y la privación de sueño, así como todo tipo de aislamientos. Los enteógenos[1] son para las culturas primitivas la vía directa a la visión. Los chamanes los utilizan para sanar, para acompañar a los difuntos y para vaticinar acontecimientos. Asimismo, la contemplación, el maravillamiento, el enamoramiento, son formas de modificar la percepción, que afectan directamente a nuestros biorritmos.

Este potencial para el cambio, para la elevación y el desplazamiento de la visión es inherente al ser humano. Si bien antaño las culturas tradicionales propiciaban rituales de paso para que los iniciados fueran conscientes de su poder interno, hoy en día la psicología transpersonal ha adoptado muchas de sus fórmulas con fines terapéuticos y sanadores. Todos podemos tener acceso y aprender estos tránsitos que conducen a la visión dilatada, sin embargo, hay personas con un talento natural para lo extraordinario, capaces de alterar sus ritmos perceptivos a voluntad. A estas personas se las denomina «sensitivas».

1. Los enteógenos son drogas naturales que se ingieren con fines sanadores y oraculares.

SENSITIVIDAD

Sensitividad y sensibilidad

Según los relatos de visión extraordinaria, el mundo es un magma de energías que fluye, vibra e interconecta todo lo que es. Para poder sobrevivir en un entorno así, nuestros antepasados tuvieron que aprender a interpretar y codificar esas energías. El cerebro comenzó a filtrar su percepción, de manera que, hoy en día, a pesar de que vivimos inmersos en un mar de sensaciones fluidas, solo las percibimos de forma pasiva e inconsciente a través de nuestra sensibilidad.

Cuando la sensibilidad se vuelve activa y consciente, cuando se domina y se dilata, se vuelve sensitiva, capaz de ver más allá de los códigos aparentes, los flujos de energía que, tal como relata la película *Matrix,* alimentan y configuran continuamente la vida. La sensibilidad percibe sensaciones, pero no es capaz de configurarlas; sin embargo, la sensitividad sí puede traducir lo que percibe en configuraciones de sentido.

Si la visión sensible es capaz de ver el espectro de la luz, la visión sensitiva va más allá del espectro visible y percibe contenidos de otra forma o nivel. La sensitividad es, pues, una especie de sensibilidad más sutil que se puede activar conscientemente. En el caso de darse de forma espontánea, la persona que la experimenta es consciente de ella. En nuestro diagrama, la sensibilidad opera en el triángulo inferior dedicado al cuerpo inmanente, mientras que la sensitividad opera en los dos tercios superiores dedicados a su trascendencia.

Estados de sensitividad. Shafica Karagulla

Hay múltiples modos de alterar la conciencia para acceder a la visión extraordinaria, desde la curiosidad, la concupiscencia ocular, el maravillamiento, pasando por todas las técnicas de alteración perceptiva: la meditación, la recitación, los cantos, las danzas, el yoga, el ascetismo, el recogimiento, el estudio, la focalización… Sin embargo, las personas *sensitivas*[1] no dependen de estos métodos, ya que poseen un talento especial para la recepción de estímulos por canales «naturalmente» dilatados. No solo son sensibles a las cualidades físicas de las cosas, sino que poseen aptitudes específicas para cambiar el estado perceptivo y ver flujos, colores y campos de energía que envuelven al ser humano. Algunos tienen capacidades innatas para comunicar telepáticamente con otras personas, ver a través de los objetos, conocer su pasado y sanar.

Según la neuropsiquiatra Shafica Karagulla (1914-1986), que investigó la sensitividad con rigor científico durante más de ocho años, los sensitivos tienen un Cuerpo de Percepción más desarrollado, más sensitivo y también más vulnerable que el resto de personas. Captan mayor espectro de ondas, decodifican mayor número y cualidad de

vibraciones, tramas, interconexiones e interrelaciones y mayor cantidad y cualidad de fenómenos. Se puede ser sensitivo por predisposición genética. Muchas de las personas sanadoras, clarividentes, médiums y canalizadoras heredan estos dones de sus padres o abuelos, tal como Karagulla comprobó al rastrear el linaje de las personas que estudiaba. Sin embargo, la sensitividad también puede despertarse a raíz de un desplazamiento del Cuerpo de Percepción provocado por una situación o proceso límite; una fiebre alta, un accidente, la ingesta de enteógenos, altera la percepción de forma que un mundo antes oculto se torna perceptible.

Todos somos sensitivos. Charles Webster Leadbeater

El teósofo Charles Webster Leadbeater[2] (1854-1934), en una publicación titulada *Clarividencia y los anales akáshicos,* explica con minuciosidad en qué consiste el don de ver más allá de lo ordinario que poseen muchos sensitivos. La clarividencia es, para Leadbeater, «el poder de ver lo que se halla oculto a la mirada física ordinaria. A menudo acompañado de la clariaudiencia o el poder de oír lo que es imperceptible para el oído físico ordinario».[3] El mismo Leadbeater era capaz de visionar las auras o campos energéticos de las personas, con lo que su definición de la clarividencia se basa en su propia experiencia.

Leadbeater reconoce la existencia de un doble etéreo, Cuerpo de Percepción, que desvela sus desequilibrios, enfermedades, «emociones, pasiones, deseos y tendencias». Al mirar a una persona, el clarividente «la verá rodeada de una niebla luminosa del aura astral, brillando con toda suerte de colores, y cambiando constantemente de matices y de brillo a cada variación de los pensamientos y sentimientos de la persona».[4]

Para Leadbeater, la percepción es una cuestión de vibraciones. La vibración en sí es movimiento, es algún tipo de intención. Algo vibra cuando está en movimiento, cuando está en resonancia y sonancia con una fuente original de vibración. Vibrar es un estado contrario a la inercia; es tensar e irrumpir, palpitar, oscilar, temblar. Es un movimiento de vaivén desde que se sale de una posición extrema hasta que se vuelve a la misma. El pensamiento es vibratorio; recibimos multitud de señales vibrantes de manera constante; dependiendo de nuestro grado de sensitividad captaremos una franja más restringida o más amplia de vibraciones. El oído humano es capaz de responder a un limitado número de vibraciones sonoras y el ojo humano solo es capaz de ver una franja del espectro lumínico. Sin embargo, si el ser humano consigue ampliar y dilatar sus capacidades de percepción ordinaria, oirá lo que resulta inaudible y verá lo que es aparentemente invisible.

Leadbeater contempla la posibilidad de que cualquier persona con predisposición desarrolle de forma constante y progresiva los sentidos de la vista y del oído de manera que llegue a percibir vibraciones que están fuera de la franja de lo ordinario. Para que esto suceda, es necesario que el ser humano despierte a la posibilidad de esta realidad sutil y que consiga «salir de la crisálida formada por sus propios pensamientos, del estado de vigilia, y mire a su alrededor para observar y aprender».[5] También es necesario que la conciencia sea capaz de fijar el recuerdo de lo que ha visto. Por ejemplo, en el caso de

que la visión ocurra durante el sueño sería necesario recordarla al despertar, sin descartarla como algo extraño e irreal. Leadbeater señala que las personas no sensitivas en estado de vigilia pueden llegar a experimentar la clarividencia bajo la influencia de la hipnosis o durante el sueño.

En sintonía con las ideas de Leadbeater, creemos que, de algún modo, todos podemos llegar a experimentar estados de sensitividad y ser capaces de percibir un mundo espiritual, sutil y vibrante; lo que nos distancia de los sensitivos es que hemos olvidado cómo «ver» y necesitamos abrir, dilatar, rasgar la mirada a través de ritos y técnicas de acceso.

Del trance al éxtasis

Todas las culturas tienen un tipo de tradición que recoge y perpetúa el acceso a la visión en un conjunto de prescripciones, ritos, liturgias que procuran el desarrollo procesual de la sensitividad o bien aplican situaciones límite de iniciación para provocar una respuesta sensitiva. Los ritos son, pues, un intento de repetir y conservar las técnicas de acceso a la visión. Estas técnicas se basan en la alteración del ritmo vital, del metabolismo físico-químico, de la electricidad-energía corporal que permite al Cuerpo de Percepción un cierto nivel de desanclaje y desplazamiento a otra dimensión. Durante estos estados perceptivos, la persona se encuentra en una suerte de trance más o menos ligero, más o menos intenso.

La palabra trance proviene del latín *transire;* transitar, transportarse, cruzar. A su vez está relacionada con su parónimo «entrada», y alude a un umbral, abertura que hay que atravesar. Quien se encuentra en trance está pues en un estado de tránsito, de cambio, que lo conduce a atravesar el umbral de su propia percepción a través de un proceso de desplazamiento de una conciencia de vigilia a una alterada. El trance siempre implica algún tipo de desdoblamiento; es como si el cuerpo físico, sin perder su fisicidad, pasara a modo metafísico. Como si una reserva de energía se desvinculara, desimplicara o trascendiera el sistema de energía física y, sin perder esa conexión, pudiera actuar sin tanto peso de gravedad material.

En función del grado de desplazamiento, el Cuerpo de Percepción puede acceder hasta el umbral y permanecer vibrando entre el campo perceptivo y el campo de saber. Puede incluso desplazarse al otro lado sin alejarse mucho del umbral, o adentrarse plenamente en el otro lado. También puede llegar a adentrarse y moverse en distintas profundidades hasta expandirse de manera simultánea en todo o casi todo el otro lado.

El trance, en tanto que traspaso de una dimensión a otra, de un lado a otro, implica cierto nivel de extatismo. La etimología de la palabra éxtasis es «estar fuera de sí». En este sentido, el éxtasis puede entenderse como la culminación del trance, el momento en que se atraviesa el umbral de lo conocido y la persona se sume en lo desconocido. Cuando se da este «salir de sí», ya sea espontáneo o provocado, el Cuerpo de Percepción toma conciencia, es decir, percibe su estado y se instala en otra dimensión.

Distinguimos dos tipos de éxtasis: un *éxtasis básico* que se da cuando el Cuerpo de Percepción percibe y se percibe en ese movimiento de desplazamiento, en el que se

admira y se fascina o tiembla y se horroriza al verse, sentirse y percibirse en su desplazamiento (en ese estado se vive en una cierta ingravidez y en una cierta apertura a matices no ordinarios de la propia realidad); y un *éxtasis complejo,* que se da cuando el Cuerpo de Percepción con más o menos conciencia de su estado o vivencia ya no se enfoca solo en sí mismo, sino que también se enfoca en lo que «ve», en la visión, en esa otra dimensión a la que ha accedido mediante el trance. Ahí el éxtasis es también un constante registrar la visión y registrarse en ella; no obstante, todavía hay diferencia entre el Cuerpo de Percepción y esa otra dimensión o ese fondo de visión. Ahí es donde el Cuerpo de Percepción se siente y se experimenta también el Cuerpo de Saber. El éxtasis más complejo se da, pues, cuando el Cuerpo de Percepción se olvida de sí mismo, trasciende la percepción de sí y experimenta la visión en su plenitud, con lo cual vive en modo de Cuerpo de Saber, donde él y la visión son prácticamente lo mismo.

El trance, que puede devenir éxtasis, llega a inducirse a través de la preparación y predisposición consciente, la búsqueda de un mayor equilibrio y una visión ampliada de la realidad. Para ello, cada tradición conoce caminos de experiencia, rituales que resuenan en el linaje propio, en el linaje grupal o étnico y, más allá, en el linaje de la especie.

Los rituales y las iniciaciones son técnicas de acceso a la visión extraordinaria que tienen como finalidad provocar el arrobo, el trance, la salida de sí. El Cuerpo de Conocimiento es la memoria viva de esa experiencia de tránsito y éxtasis. El registro, el testimonio, la comunicabilidad de la experiencia es lo que deviene Cuerpo de Conocimiento, y puede llegar a convertirse en tradición.

Las lindes entre el *talento natural, el acceso espontáneo* a la visión extraordinaria y la *patología* son totalmente porosos y flexibles. Estos conceptos nos sirven únicamente para ordenar los distintos tipos de sensitividad que hemos detectado; sin embargo, las interconexiones y los entrelazamientos entre uno y otro estado son la norma más que la excepción.

1. El término «sensitivos» fue usado por primera vez por Reichenbach en 1842 en sus experimentos con personas que podían sentir o ver el campo de energía alrededor de los imanes. S. Karagulla, *Breakthrough to creativity,* Marina del Rey, DeVorss and Company, 1990, p. 57.

2. Charles Webster Leadbeater fue un influyente miembro de la Sociedad teosófica y autor de diversos libros de ocultismo.

3. C.W. Leadbeater, *Clarividencia y los anales akáshicos,* Barcelona, Carbonell y Esteva, 1908, p. 7.

4. El color rosado corresponde a los afectos puros, el azul a la devoción, el pardo oscuro al egoísmo, el escarlata profundo a la cólera, el rojo cárdeno a la sensualidad, el gris lívido al temor, las nubes negras al odio y a la maldad. C.W. Leadbeater, *Clarividencia y los anales akáshicos, op. cit.,* p. 47.

5. Ibíd., p. 28.

TALENTOS NATURALES

El Brillo no se encuentra en otro ámbito, accesible solamente bajo ciertas condiciones; está aquí siempre, explotando en esta cabeza, afectando al funcionamiento visual de este organismo. Es un bello y asombroso don.

David Carse. *Perfecta Brillante Quietud*

Relacionamos la palabra talento con la inteligencia, la aptitud para desarrollar nuestro potencial interno y sobresalir. Este don que está tan incorporado a nuestro lenguaje cotidiano adquirió fama a través de *Las parábolas de los talentos* de Jesús (Mateo 25:14-30; Lucas 19:11-27). En ella, el señor que se ausenta de su hacienda da unas monedas denominadas *talentos* a sus trabajadores en función de su capacidad. A su vuelta, comprueba cómo han gestionado los talentos que él les había confiado. La parábola viene a indicar que a todos nos es dado un talento interior pero este debe potenciarse, desarrollarse para que aumente y crezca.

Si bien todos tenemos el potencial para despertar la sensitividad, las personas sensitivas, los médiums y canalizadores muestran de forma natural unas destrezas sobresalientes para percibir realidades energéticas y sutiles, una genialidad y un don para abrirse a lo espiritual. El estudio pionero de la neuropsiquiatra Shafica Karagulla nos aproxima a estas personas extraordinarias.

SENSITIVIDAD PARA LA PERCEPCIÓN DE ACONTECIMIENTOS

Cuando, en agosto de 1956, la neuropsiquiatra Shafica Karagulla leyó un libro titulado *Edgar Cayce, hombre de milagros,* no podía anticipar cómo esta lectura llegaría a cambiar su vida. Edgar Cayce era una persona que retaba las leyes de lo común: podía estar en el sofá, entrar en un estado peculiar de sueño y observar e informar acerca de un individuo o paciente que se encontraba a cientos de kilómetros de distancia. La persona a la que observaba podía ser alguien desconocido para él; le bastaba con saber su nombre y localización para visionarla y llegar a describir las partes enfermas de su cuerpo, así como el grado y la gravedad de su situación.

Hay documentación precisa que confirma las visiones que Cayce tenía mientras se encontraba tranquilamente tumbado en su sofá. En estados de conciencia despierta, a menudo tenía precogniciones que eran confirmadas por hechos que sucedían y se podían constatar. Cayce tenía otras habilidades que utilizaba en estados de conciencia plenamente despierta, lo que incluye la capacidad de ver campos de fuerza alrededor de las personas y animales. El libro resultó ser un reto para la doctora Karagulla, que motivó su propia investigación sobre personas sensitivas, personas con un «sentido superior de percepción» que revelan un espectro de habilidades que están más allá de los sentidos

ordinarios: la clarividencia, la psicometría, la psicoquinesis, la telepatía, la radiestesia, la capacidad de sanar.

Clarividencia

Literalmente, la palabra clarividencia quiere decir «ver claro». Karagulla lo define como «la habilidad para ver fenómenos más allá del rango de la vista normal». Destaca la coherencia de estas visiones en detrimento de las alucinaciones que a menudo son incoherentes e ilógicas. Las percepciones clarividentes, por el contrario, son descritas con un patrón similar e inteligente por distintos sensitivos.

> Hay muchos grados y tipos de clarividencia. Una persona clarividente puede ver campos de fuerza alrededor de las personas y los objetos y descubrir por experiencia que esos campos de fuerza están asociados con unos fenómenos que pueden ser observados. Un clarividente puede ser capaz de ver a través de objetos opacos, como el cuerpo humano, y describir la condición de sus órganos internos. Algunos clarividentes tienen la habilidad de ver eventos pasados. Estos serían sucesos históricos o sucesos en la vida de un individuo. Cuando el sensitivo es capaz de ver el futuro, la clarividencia se fusiona con la precognición. A veces la precognición es un instante sencillo de saber con claridad más que ver imágenes de eventos.[1]

De entre todas las personas a las que Shafica investiga, Dora van Gelder Kunz, que en su publicación adopta el seudónimo de *Diane,* es la clarividente más dotada. A pesar de ser presidenta de una empresa y tener una familia a su cargo, accedió a dedicar su tiempo para esta investigación. Kunz puede ver los órganos físicos del cuerpo y cualquier patología o alteración de las funciones. Según su visión, hay un «campo o cuerpo vital o de energía» que mantiene el cuerpo denso y físico, y es como una red de rayos de luz brillante. Esta membrana de frecuencias de luz está en constante movimiento y se parece a las líneas de luz de una pantalla de televisión cuando la imagen no está enfocada. Este cuerpo de energía se expande en y a través del cuerpo físico y denso alrededor de una o dos pulgadas y es una réplica del cuerpo físico. Su descripción del cuerpo vital recuerda la descripción hindú del cuerpo yóguico con los *chakras* de energía vital.

> En el interior de este cuerpo de energía o patrones de frecuencia ella ve ocho vórtices de fuerza mayores y muchos vórtices pequeños. Tal como los describe, la energía se mueve dentro y fuera de estos vórtices, que parecen conos espirales. Siete de estos vórtices mayores están directamente relacionados con las diferentes glándulas del cuerpo. Ella las describe también relacionadas con cualquier patología en el cuerpo físico en esta área general. Los conos de energía que conforman estos vórtices pueden ser rápidos o lentos, rítmicos o espasmódicos. A veces ella ve roturas en el patrón de energía. Cada vórtice mayor, tal como ella lo describe más minuciosamente, está hecho de un número de conos espirales menores de energía, y cada vórtice mayor difiere en la cantidad de estos conos espirales. Cinco de estos macrovórtices están situados en una línea que recorre la columna. Hay uno en la base de la columna, uno aproximadamente a medio camino entre el hueso púbico y el ombligo, otro en el ombligo, otro al nivel del esternón, cerca del área del corazón, y otro cerca de la laringe. Hay otro macrovórtice en la parte izquierda del cuerpo, en el área del páncreas y del bazo. Este parece no estar conectado con los patrones de vórtices de la columna. Hay otros dos macrovórtices, uno aproximadamente donde se encuentran las cejas y otro en la parte superior de la cabeza. Hay un noveno vórtice más pequeño, en la parte trasera de la cabeza, en la proximidad de la médula «oblongata». Cada uno de los vórtices mayores que Diane observa tiene su propio característico número de conos espirales de energía

que forman el macrovórtice total. En cada caso, el vórtice mayor, tal como ella lo observa, presenta un patrón mandala.[2]

En los experimentos que la Dra. Karagulla realiza elige pacientes con un diagnóstico claro y confirmado por la medicina convencional, y le pide a Kunz que observe y describa con el mayor detalle posible su condición física. Kunz acierta siempre con el diagnóstico; también es capaz de predecir el comienzo de una enfermedad o indicar el progreso de una enfermedad a partir de lo que ve en el cuerpo o en la red de energía. Kunz insiste en que cualquier trastorno en la estructura del cuerpo físico está precedida y más tarde acompañada de perturbaciones en el cuerpo o campo de energía.

De acuerdo con las descripciones de muchos sensitivos de esta investigación, vivimos y nos movemos en un vasto y complicado océano de energías. Estas energías se mueven dentro y fuera de nuestros campos individuales de una manera similar al proceso de respiración. Cada individuo parece tener su propio proceso selectivo para tomar varios tipos de energía. Los sensitivos describen los campos de energía como una parte unificada que rodea el cuerpo humano. Uno de estos campos es el campo vital o cuerpo de energía, muy relacionado con el físico, el campo emocional que se extiende un poco más allá, y el campo mental, que es el que está más distanciado del perímetro del cuerpo físico. Los sensitivos son capaces de observar el efecto en alguno de estos campos o en todos y han detectado que ciertas actividades, ideas o experiencias parecen incrementar el flujo de energía en el campo de un individuo dado. Estar en presencia de una persona querida, ante el estímulo de una conversación intelectual interesante, estar en el mar o en un bosque o contemplando una obra de arte, la música o el trabajo creativo, afecta los campos energéticos de la persona que se vuelven intensamente brillantes. El primer campo que recibe el influjo es el campo mental, y de este se extiende al campo emocional y vital. Los sensitivos pueden ver el cambio gradual del brillo de los campos energéticos, que pueden pasar de un aspecto apagado a uno luminoso y vibrante. Otras actividades o estados emocionales decrecen el acceso a las energías que nos envuelven. La pena y el egocentrismo, por ejemplo, parecen disminuir extremadamente el acceso a esta fuente de energía. Una emoción puramente física y sexual enturbia y apaga el campo mental.

En un grupo de gente hay, a menudo, un intercambio estimulante de energías entre individuos en un nivel solo visible por la persona sensitiva. Los sensitivos a menudo describen líneas brillantes de energía conectando a dos personas que pueden encontrarse en lugares opuestos en una habitación de un evento social (entre un marido y una esposa que se dedican el uno al otro, o gente que tiene algún vital e intenso interés recíproco). El flujo y el intercambio de ideas en un evento social presenta vistas fascinantes para un sensitivo, que ve la respuesta de los individuos y los efectos en sus campos de energía.

Otras cogniciones

La palabra *telepatía* quiere decir «sentir a través», es decir, sentir lo que otra persona siente. De aquí se ha derivado su sentido de comunicación de mente a mente, sin contar

como medios los cinco sentidos ordinarios. Karagulla cuenta el caso de un ingeniero que, desde pequeño, solía comunicarse telepáticamente con su madre como algo habitual en su entorno familiar. Cuando iba con sus hermanos a comprar, por el camino solían recibir algún aviso telepático de su madre con algún recado que había olvidado añadir a la lista de la compra. Ellos siempre captaban su mensaje y traían lo que ella les pedía. Ya de mayor, pudo aplicar esta forma de comunicación con los trabajadores en su propia firma de ingenieros. Él estaba convencido de que gracias a este modo de proceder se había ahorrado esfuerzos y dinero. Algunos de sus trabajadores se volvieron muy adeptos a recibir sus mensajes telepáticos. A menudo sabían que era lo que estaba en su mente y por qué el quería contactar con ellos.

La *psicometría* es una habilidad que incluye la clarividencia, en ocasiones la clariaudiencia,[3] pero también la capacidad de sintonizar con imágenes y emociones en relación a un objeto, carta, fotografía, a menudo un paquete envuelto. Los objetos que han sido utilizados en ceremonias religiosas o tienen una fuerte carga emocional son más fáciles de ver para el psicometrista.

> Con una pieza de joyería, el sensitivo podría ver imágenes de la persona o personas que la han poseído y describirlas, junto con los excepcionales incidentes de sus vidas. El sensitivo no capta necesariamente toda la información conectada al objeto. Es, más bien, como si viera *flashes* y fragmentos o incidentes conectados con el objeto. Algunos sensitivos cuentan lo que ven como si se adentraran en una película de cine conectada con el objeto en alguna fase de la película. Ven una secuencia de sucesos pero no la película entera. Los psicometristas han sido utilizados para encontrar a personas perdidas, localizar criminales o describir qué ha sucedido en la escena del crimen.[4]

El fenómeno conocido como *psicoquinesis* responde a la capacidad de influenciar los objetos a través de la focalización y la concentración mental. Uno de los casos más sorprendentes es el de las personas que provocan improntas en películas fotográficas que se encuentran selladas, por el simple hecho de estar en la habitación o simplemente llevar el carrete entre sus manos. Karagulla realizó muchos experimentos con este tipo de sensitivos. En algunos casos el carrete se «nubla»; en otros aparecen imágenes de figuras o de personas en la película.[5]

La *radiestesia* parece estar relacionada con la frecuencia sensitiva que se siente a través del cuerpo o de los pies. El zahorí asocia cierta frecuencia con agua, metales o petróleo. Sus reacciones a estas frecuencias pueden ser observadas con una horqueta o con otro dispositivo. Según la doctora Karagulla, el dispositivo confirma lo que ya siente a través del cuerpo, y seguramente podría prescindir de él. La *transferencia de un sentido a otro* es un fenómeno peculiar. El sentido del tacto puede ser transferido al sentido del gusto. Un ejemplo de ello sería tocar un metal y sentir su sabor.

Karagulla también ha registrado casos de personas que son capaces de *leer con los ojos vendados,* tocando o sin tocar la página impresa, así como otros casos de sensitivos que acuden a clase mientras están dormidos. Las ponencias son tan precisas y claras como las que se dan en una clase de la Universidad. El individuo en cuestión recibe instrucciones e información que pueden utilizar en su trabajo y en su vida cotidiana.

Lectura de los campos energéticos del cuerpo

Karagulla denomina a los sensitivos «supersanos», personas que no solo no padecen ninguna patología mental, sino que parecen estar más sanos que las personas comunes. Para Karagulla estas personas con talentos extraordinarios serán las personas que avancen en el despertar de la conciencia humana, por delante del resto de la humanidad.

Hay algunos procesos que comparten la mayoría de sensitivos. Suele haber un tipo de foco común en muchos sensitivos que los conecta con sus percepciones. Las personas clarividentes experimentan una cierta relajación del foco normal de los ojos que acompaña su percepción de lo que aparenta ser una frecuencia de dimensión superior. Esta relajación de los músculos de los ojos físicos está siempre acompañada por cambios observables en la apariencia de los ojos. Las pupilas se dilatan ligeramente, incluso en un día luminoso, y la mirada aparece atenta y ligeramente rígida. Según Karagulla, cualquier observador podría deducir, mirando sus ojos, si el sensitivo está usando sus dones o no.

Este tipo de personas sensitivas, como hemos visto en el caso de Kunz, son capaces de percibir los campos de energía, así como, en ocasiones, los vórtices vibrantes de energía asociados a cada glándula del cuerpo. De la misma manera, son capaces de percibir disturbios funcionales o condiciones patológicas al discernir anomalías en los vórtices energéticos.

Intervención en los campos energéticos del cuerpo. Macmillan, René Mey

Las personas con sensitividad terapéutica tienen el don de la clarividencia, pero además de leer los campos energéticos del cuerpo pueden intervenir en ellos a efectos de curación. Karagulla distingue entre dos tipos de sanadores: los que intervienen a nivel funcional a través de la sanación magnética, restableciendo la armonía en el campo energético del paciente, y los que sanan de forma directa la patología, disolviendo el desorden energético, bien acelerando su proceso de curación, bien sanando de forma inmediata.

Karagulla localizó a muchos sanadores del primer tipo que trabajaban en el sector de la medicina convencional para poder aplicar sus dones. Estas personas hacían sus diagnósticos sensitivamente, pero después tenían los medios técnicos para comprobarlos y comunicarlos al paciente. Tal como Karagulla pudo constatar en su estudio, los sensitivos son personas que prefieren pasar desapercibidas, con lo que mantenerse bajo el amparo de la medicina convencional les proporciona un lugar seguro para poder dedicarse a la sanación.

Sin embargo, también hay casos excepcionales del segundo tipo de sanadores, personas que tienen dones para sanar y curar actuando de forma directa sobre la patología del paciente. Entre estos casos poco frecuentes se encuentra el sanador americano Macmillan. Macmillan, que había alcanzado reputación como sanador en Inglaterra, se fue a Suiza de vacaciones con la idea de mudarse a vivir allí y no mostrar a nadie su talento. Pero nada más llegar se instaló en una pequeña pensión y la propietaria

se quemó gravemente, sin que hubiera ningún doctor presente que la pudiera auxiliar. Macmillan no pudo resistir la urgencia de la situación, así que puso su mano sobre la zona quemada y después la vendó. La propietaria de la pensión sintió un alivio inmediato y al día siguiente la quemadura se había curado. A raíz de este incidente, Macmillan decidió que no podía escapar de sus habilidades sensitivas y que era su deber usarlas para sanar.[6]

El francés René Mey es un ejemplo actual de persona sensitiva y sanadora. Se han reconocido y documentado numerosos casos en los que Mey ha conseguido una remisión casi instantánea de enfermedades graves, incluyendo situaciones en las que los pacientes se encontraban cerca de la muerte.

Mey explica este sistema de sanación por regeneración de células a través del amor. Se trata de acceder a la carga eléctrica del núcleo de los átomos para modificarla. Cuando esto sucede, Mey percibe una luz muy hermosa en el centro de los neutrones y protones; el *quark*. Y después, algo similar a «mariposas» de gran belleza y color que atraviesan el núcleo a la velocidad de la luz. Las «mariposas emiten un sonido de gran perfección que parece cristal angélico y se dirige al centro de los átomos. De esta manera, se crea la carga y la descarga de los átomos. Las células se regeneran a través de estas mariposas que entran en los átomos», afirmó Mey en un taller impartido en Barcelona.

SENSITIVIDAD MEDIÚMNICA

Sesiones abiertas con Marilyn Rossner

En abril del 2012 entrevistaron a Marilyn Rossner en *La contra* de *La Vanguardia*[7] con ocasión de su visita a Barcelona. Marylin está considerada en los centros esotéricos una de las médiums más prestigiosas del mundo.[8] Los médiums son personas sensitivas que tienen la capacidad de comunicar con los espíritus. Se las denomina «médiums» porque son mediadores entre el mundo espiritual, intangible e invisible y el material, físico y visible. En los casos de trance extremo, los médiums pueden experimentar un desplazamiento del Cuerpo de Percepción similar a la hipnosis, en el que se encuentran inconscientes.

Desde la infancia, Marilyn manifestó el don para la clarividencia y a los cuatro años y medio tuvo su primera visión.[9] A la edad de catorce años descubrió que tenía un don especial y que no todo el mundo era capaz de hablar y visionar a los espíritus.

Como en aquel entonces me encontraba realizando esta investigación, me puse a indagar rápidamente cuáles eran los trámites que tenía que hacer para acudir a las jornadas que ofrecía Rossner en el hotel de Sants. Había algo en la estética de la web que las promocionaba, así como el precio, que me parecía algo caro, que me hicieron dudar sobre si debía o no asistir. Hice la inscripción y me fui a dormir sin haberme decidido sobre lo que haría a la mañana siguiente. Pero esa noche soñé con la fachada de un hotel que acababa de ser restaurado en la Vía Laietana de Barcelona. El hotel tiene una escultura del artista Frederic Amat que consiste en numerosas esferas blancas y negras que llenan la fachada. Cuando me desperté y revisé el sueño me di cuenta de que

las formas de la fachada eran en realidad ojos, y lo interpreté como una señal de que debía acudir al evento de la médium y visionaria Rossner.

Rossner se presentó con unas gafas oscuras que, según ella misma explica, favorecen la visión del mundo extraordinario que se le manifiesta en forma de auras, espíritus, luces, fechas, datos. Muchas personas asisten a sus charlas con la esperanza de que medie entre ellas y los seres queridos fallecidos. Mientras se acercaba al público, visionaba espíritus que estaban vinculados a algunos de los asistentes. Cuando identificó el espíritu del hijo pequeño de un padre joven, viéndolo justo encima de sus hombros y el padre rompió en llanto mientras Marilyn le transmitía un mensaje de bienestar del niño, todas las reticencias que había albergado la noche anterior se esfumaron.

Durante las jornadas Marilyn puso en práctica sus capacidades de clarividencia. Sin embargo, los trances mediúmnicos intensos implican la posesión de una presencia o flujo espiritual que invade y, de algún modo anula, la voluntad del médium. Veremos cómo en dichos estados, personas sin formación alguna para la escritura, el dibujo o la pintura, se vuelven dotadas y capaces de crear obras que manifiestan el mensaje de los espíritus.

Los chamanes pueden ser considerados los primeros médiums, ya que desde tiempos ancestrales son expertos en acceder a las dimensiones del mundo espiritual. Ellos se comunican con seres superiores e inferiores, protectores y difíciles, con tal de sanar a sus pacientes o vaticinar algún acontecimiento. En sus prácticas, tal como afirma el antropólogo Michael Harner (1929), no solo practican el éxtasis, la salida de sí del Cuerpo de Percepción, sino que, en ocasiones, también renuncian al control y experimentan una «posesión voluntaria» con un espíritu afín. Se los ha denominado «seres de luz», «ángeles guardianes», «animales de poder», en definitiva, son nombres distintos para designar una misma realidad espiritual.

Comunicabilidad con entidades energéticas

El chamán es experto en comunicar con entidades energéticas que reconoce como espíritus. En sus viajes a los mundos Intermedios, Superiores e Inferiores los «ve» y es capaz de describírselos al resto de su comunidad. Hay una gran variedad de espíritus que, cuando son adecuadamente invocados por el chamán, brindan un poder protector, procuran la sanación o facilitan información adivinatoria.

Los espíritus guardianes o animales de poder son compañeros o ayudantes no ordinarios. Son también conocidos como «espíritus tutelares», «tótems ayudantes», «ángeles guardianes» y «animales familiares». «El espíritu guardián o animal de poder es equiparable a un transformador que recibe un inmenso poder del universo y lo modula de forma que puede ser transmitido sin riesgo al ser humano».[10] Son espíritus compasivos que ayudan a quien actúa de un modo semejante, por ejemplo, curando a los demás. Si la persona deja de actuar compasivamente, el poder de la persona se apaga y pierde su protección, de forma que es más vulnerable a las enfermedades y al infortunio. Hay también un tipo de espíritus compasivos transcendentes que pertenecen al mundo superior y son conocidos como deidades o ancestros sagrados. Son una suerte de guías,

o maestros, que están dispuestos a dar consejo incondicional o a procurar la sanación a cualquiera que llegue hasta ellos.

Sin embargo, hay también una serie de espíritus difíciles que permanecen voluntariamente en el mundo Intermedio para velar por los supervivientes de su familia o clan, pudiendo llegar a ser hostiles con los extraños que amenacen los intereses de sus descendientes. Los espíritus que permanecen involuntariamente en el mundo Intermedio son conocidos como «seres que sufren» o «almas perdidas». Rondan el cuerpo y la mente de las personas vivas y se apegan a ellas para forzar la ilusión de que siguen vivos. Pueden influir en sus sueños y percepciones, y repercutir en su salud y vida cotidiana.

Todo este mundo espiritual que le era tan familiar a las culturas indígenas norteamericanas antes de la llegada de Colón, pervivió en Europa hasta hace unos 2000 años. Con las legiones del Imperio Romano y, más tarde, con las persecuciones realizadas por la Inquisición cristiana, el chamanismo que incluía la figura de brujas, brujos, magos y hechiceros, quedó prácticamente exterminado.[11]

La fuerza fluídica. Allan Kardec

A mediados del siglo XIX emerge una corriente espiritista de la que es precursor Allan Kardec, cuyo verdadero nombre es Hippolyte Léon Denizard Rivail (1804-1869). Cuando Kardec publica su primera obra, *El libro de los espíritus,* en 1857, el interés por el espiritismo se extiende rápidamente en Francia, España, el resto de Europa y América Latina. *El libro de los espíritus* es «dictado y escrito por orden de los Espíritus superiores» y por conducto de muchos médiums. El propósito del libro es unir a todos los seres humanos en un «sentimiento de amor y caridad». Entre los espíritus que han participado en el dictado del libro, Kardec menciona a san Juan Evangelista, san Agustín, san Vicente de Paul, El espíritu de la Verdad, Sócrates, Platón, Fenelón, Franklin, Swedenborg…

Kardec describe a los espíritus como «seres inteligentes de la Creación» que habitan el universo fuera del mundo material. Son incorporales pero no inmateriales, ya que están creados de «materia purificada, tan etérea que no puede impresionar»[12] nuestros sentidos. La materia no es un obstáculo para ellos, ya que pueden penetrarlo todo: aire, agua, tierra y fuego. Su apariencia es la de «una llama, un destello, una chispa» y su color varía «del oscuro al brillo del Rubí».[13] Cada espíritu es una unidad indivisible pero radiante como un centro de luz, de forma que puede ser percibido en distintos lugares al mismo tiempo.

De la misma forma que la semilla está preservada por un tejido denominado *perispermo,* los espíritus están envueltos en una sustancia llamada *periespíritu,* explica Kardec. Cuando el espíritu intenta comunicar con nuestro mundo, toma un *periespíritu* más denso con el fin de que lo podamos ver o percibir. Los espíritus se aparecen en sueños o en estados de vigilia, en los que pueden llegar a tomar formas visibles, hasta palpables. Para ello es necesario un «contacto periespiritual»[14] en el que el espíritu actúa sobre el cuerpo del médium para transmitirle su mensaje. Este contacto también puede darse de forma telepática.

Durante el trance hipnótico o mediúmnico, la voluntad de la persona queda abolida. El médium se convierte en un conducto a través del cual el espíritu se manifiesta de forma «fluídica» a través de audiciones, visiones, la escritura o el dibujo automático. Veremos que médiums como Augustin Lesage, Laure Pigeon, Madge Gill, Josefa Tolrá, escribían, dibujaban y pintaban en estado de trance, sin tener conocimientos previos de los temas, disciplinas o técnicas que utilizaban.

Kardec clasifica a los espíritus, coincidiendo con la tradición chamánica, como puros, bondadosos o imperfectos según su grado de perfección. Los espíritus bondadosos solo hacen el bien o se abstienen de hacerlo y simpatizan con las personas que tienen emociones similares o quieren mejorar su actitud. Lo mismo sucede con los espíritus inferiores, que empatizan con personas dominadas por pasiones o vicios. Lo que en distintas tradiciones espirituales es conocido como «ángel», «arcángel» o «serafín», son, en realidad, seres espirituales de orden superior. El ángel guardián es un espíritu protector de orden elevado. En ocasiones, «los espíritus malos se unen para neutralizar la acción de los buenos, pero si el protegido lo quiere, devolverá toda su fuerza a su Espíritu bueno».[15]

Estar atento al mundo espiritual es algo que podemos hacer de forma intuitiva. Los espíritus se manifiestan, a menudo a través de presentimientos; por tanto, comunicar con ellos a nivel intuitivo solo requiere relajar la percepción ordinaria, suavizar los poros de la atención, abrirse a lo sutil desde el interior.

Hemos visto que las personas sensitivas tienen un don para percibir energías y mundos etéreos que, habitualmente, no se perciben en la conciencia cotidiana de vigilia. Sin embargo, situaciones extremas, dramáticas o gozosas, pueden llegar a alterar la percepción de modo que podemos comunicar en uno u otro nivel, según nuestro grado de apertura, con el mundo sutil de los espíritus. Este es el caso de los médiums que vamos a tratar a continuación, los cuales, en un momento dado, abrieron su percepción al mundo espiritual y se dejaron atravesar por sus «fuerzas fluídicas», escribiendo, dibujando, pintando y sanando, movidos por la urgencia de transcribir mensajes dictados y visiones que los abrumaron con la sobreabundancia de conocimientos e imágenes.

Las casas de los espíritus de Júpiter: Victorien Sardou

Los dibujos de Victorien Sardou (Beautreillis, 1831-París, 1908) fueron las primeras obras mediúmnicas reproducidas en la revista espiritista *Revue Spirite,* en 1858, con una introducción de Allan Kardec. Sus inicios como dramaturgo fueron difíciles y estuvo a punto de morir de fiebre tifoidea; fue entonces cuando se refugió en el espiritismo. Una de las obras que escribió en 1896 se titulaba precisamente *Espiritismo,* y trataba del fenómeno de la mediumnidad. El padre de Sardou se había iniciado en el espiritismo y él mismo era un médium muy dotado. En una carta al productor teatral Charles Frohman reconocía: «Todo el mundo sabe que durante cuarenta años he sido un fantástico médium y he tenido en mi casa manifestaciones maravillosas. Mi piano tocaba por sí solo y las flores caían del techo a la mesa».[16]

En estado de trance mediúmnico creó intrincados dibujos automáticos dirigidos por el espíritu del poeta y pintor autodidacta Bernard Palissy; también comunicaba con su abuelo, que residía en Júpiter con sus dos hermanas muertas, que habitaban en Junon.[17] Algunos de sus dibujos describen con sumo detalle las viviendas de personas en Júpiter, entre ellas, *La casa del profeta Elías*, 1857, *La casa de Swedenborg*, 1857, *La casa de Mozart*, 1860, *La casa de Bernard Palissy,* 1860 y *La casa de Zoroastro*, 1873; también realizó dibujos de la casa de Cristo, de su abuelo y de Haneman, espíritu del médico inventor de la homeopatía. Su éxito como dramaturgo puso fin a este intervalo creativo; sin embargo, sus obras continuaron siendo reproducidas.

Flotando en la tierra de Marte. Hélène Smith

Hélène Smith, cuyo nombre real era Catherine Élise Müller (Martigny, 1861-Ginebra, 1929), era una modesta empleada en un almacén, hasta que en 1892 fue iniciada en el espiritismo. Rápido descubrió sus dotes como médium y reconoció la encarnación de una princesa India llamada Simadini, así como de María Antonieta. Su primer guía espiritual fue Victor Hugo, el cual fue sustituido por Caliostro, que también toma el nombre de Leopoldo y actúa como un ángel guardián o consejero.

En 1894, Théodore Flournoy, profesor de psicología de la Universidad de Ginebra, empezó a estudiar a Müller y quedó impresionado por su aspecto saludable y vivaz. Durante las sesiones, Müller manifestó saber cosas del pasado familiar de los asistentes a la sesión que ellos mismos desconocían y describía las diversas apariciones que pasaban delante de sus ojos en una habitación parcialmente oscura.

> Desde el inicio, Melle, Müller siente un rayo (destello) en la distancia, arriba. Entonces siente un balanceo en su cabeza, como si estuviera vacía y no estuviera ya en su cuerpo. Se siente inmersa en una gruesa niebla, la cual cambia gradualmente del azul al rosa brillante, al gris y al negro. Ella flota, y la mesa que se sostiene solo por una pata empieza a moverse flotando también, extrañamente, como espirales repitiendo de manera constante el mismo giro. Entonces, Melle, Müller ve una estrella que crece y crece continuamente y se vuelve «más grande que la casa». Melle, Müller siente que se eleva… Müller percibe tres esferas. Cuando pregunta a la mesa dónde se encuentra se le dice: «en la tierra de Marte».[18]

Flournoy publicó en 1900 el libro *De la India al planeta Marte,* haciendo célebre el seudónimo de Hélène Smith. Müller está dotada de una triple habilidad mediúmnica: visual, auditiva y tipológica, obteniendo respuestas por medio de golpes sobre la mesa. También destaca como médium de trance sonámbulo. Sus sueños la hacen vivir verdaderas aventuras cuyos episodios dan lugar a *Romances,* que Flournoy recoge en tres ciclos: *el ciclo de Marte*, *el ciclo Hindú* y *el Ciclo Real*.

El primer relato, el ciclo de Marte, está acompañado de la invención de una lengua y de una escritura marciana, así como de visiones de paisajes y habitantes de Marte que suele plasmar en dibujos inmediatamente después de sus visiones, sobre todo cuando alguna se presenta de forma persistente.

En su libro, Flournoy se esforzó en demostrar que todas las producciones automáticas se explican por criptonesis, es decir, por resurgimiento de recuerdos olvidados. Sintiéndose incomprendida y manipulada por los círculos espiritistas de Ginebra, Müller

se recogió sobre ella misma, reproduciendo sus visiones en pintura de 1903 a 1915, registrando la evolución de su trabajo y haciendo fotografías de las distintas fases de ejecución. No se consideraba autora ni propietaria de sus pinturas, y por ello rechazó venderlas, aunque sí aceptó legarlas con toda la documentación al laboratorio de psicología fundado por Flournoy. Tras su muerte fueron recogidas en el Museo de Arte e Historia de Ginebra.

Trabajar sin trabajar. Augustin Lesage

En 1911, Augustin Lesage (1876-1954) estaba trabajando en la profundidad de una mina cuando sintió una voz en la oscuridad que le decía: «Un día, tú serás pintor». A partir de ese momento, Lesage descubrió su capacidad mediúmnica y entró en comunicación continua con los espíritus[19] a través de la escritura y el dibujo automático. Entonces recibió la confirmación de su primera audición en la mina: «Las voces que oíste eran reales. Serás pintor. No temas y presta atención a nuestros consejos. Lo encontrarás ridículo al principio, pero nosotros somos los que dibujamos a través de tu mano. No intentes entenderlo».[20] Lesage comenzó entonces a pintar en lienzos de gran formato creando composiciones minuciosas, abstractas y simbólicas, siguiendo las instrucciones de los espíritus. Al no tener ninguna formación artística, los espíritus le especificaban el pincel, el color y el motivo de sus lienzos; era como «trabajar sin trabajar», decía Lesage. Cuando comenzaba un lienzo no tenía ninguna idea preconcebida acerca de lo que iba a pintar; todo lo hacía bajo el impulso de sus «guías»; él solo era el intermediario, «la mano» que plasmaba una pintura metafísica.

Lesage continuó pintando y compaginando su trabajo en la mina durante dos años, hasta que en 1913 dejó la mina para dedicarse a la sanación. Cuando las autoridades francesas lo detuvieron por practicar la medicina de forma ilegal, el testimonio de numerosos pacientes que habían sido curados por Lesage contribuyó a su absolución. En 1923, gracias al mecenazgo de Jean Meyer, director del periódico espiritista *La Revue spirite,* Lesage pudo, finalmente, abandonar su trabajo en las minas y dedicarse en exclusiva a la pintura. Continuó pintando, incansable, siguiendo el dictado de los espíritus, hasta que perdió la vista en 1952. Dos años más tarde, falleció.

Solo cuando dibujo me siento en paz. Josefa Tolrá

Josefa Tolrá (1880-1959) clarividente, médium, canalizadora y sanadora, se sintió inspirada por una fuerza espiritual en un momento crítico de su vida. A los sesenta años de edad sufrió la pérdida de dos de sus hijos y, sumida en la pena y en el dolor, se abrió a un mundo de espíritus, «seres de luz» que iniciaron una comunicación continua con ella. Estos seres espirituales le dictaban poemas y escritos sobre ciencia, religión, filosofía, geografía y geología. A pesar de no tener formación literaria o artística, Pepeta, así la llaman las personas más próximas, escribió más de treinta cuadernos con letra temblorosa, en los que deja constancia de sus conversaciones con estos seres luminosos.

Con un trazo directo y vibrante ilustró estas libretas y realizó más de cien dibujos en papel. «Dibuja igual que borda», nos dice la comisaria e historiadora del arte Pilar Bonet, con puntadas decididas y perfectas, sin ningún esbozo previo. Bonet, que ha estudiado su obra durante más de cinco años y ha tenido la ocasión de conversar con los familiares de Josefa, constata que nunca se consideró artista ni buscó reconocimiento. Dibujar le causaba una gran calma interior, «solo cuando dibujo me siento en paz»,[21] decía, y le servía para exorcizar el dolor de la pérdida de sus hijos así como para canalizar y transcribir todo aquello que veía y oía, el conocimiento que le transmitían los seres espirituales. Como persona clarividente que era, tenía el don de ver el aura de las personas y hacía recetas sanadoras para sus vecinos, aunque nunca cobró por ello.

A pesar de que Josefa no abandonó su Cabrils natal, no fue ajena al movimiento teosófico que tuvo su momento de esplendor en Cataluña;[22] así deja constancia en su dibujo *La gran teósofa,* de 1953. También debía de estar familiarizada con la doctrina espiritista de Kardec, ya que titula algunos de sus dibujos pintados con tinta, acuarela y bolígrafo como «dibujo fuerza fluídica». En sus dibujos y escritos se aprecian unos trazos líquidos, vibrantes, quebradizos, como si fueran dibujos hechos a puntadas de tinta en lugar de hilo. Grafías que denotan que Pepeta dibujaba y pintaba en un estado de trance en el que se comunicaba de forma intermitente con una fuerza inspiradora, fluídica y espiritual. La intermitencia de sus trazos se debe a que, para fijar la experiencia visionaria, la persona que está en estado mediúmnico debe, en cierto modo, suavizar el contacto con lo sobrenatural.

Como sabemos que Josefa transcribía de forma directa sus visiones, la transcripción debía de darse en un «ir y venir», un tensar y relajar la visión, pues solo durante esta relajación es posible su fijación mediante el dibujo o la escritura.

Pepeta dibuja a los seres espirituales con unos ojos vibrantes y dilatados, como si fueran un espejo de su propio rostro, de la misma mirada abierta que le permitía la visión. Ojos que, como pequeños soles rutilantes, brillan e irradian un mundo sutil, misterioso y desconocido para quien no ha abierto su mirada interior.

SENSITIVIDAD CANALIZADORA

El instante eterno es un rayo de la luz eterna. La tarea del ser humano es abrir una brecha en la esfera que vive. El rayo penetra solo. Es inútil derribar una casa para que haya claridad. Basta una ventana. Entonces seguro que la luz penetra.

Gitta Mallasz. *Conversaciones con ángeles*

Jiddu Krishnamurti, ese muchacho que fue «visto» por el clarividente Leadbeater envuelto en un aura limpia y diáfana, renunció al proyecto de la Sociedad teosófica que lo auguraba ser un nuevo profeta para la humanidad, pero no renunció a transmitir un mensaje de libertad y transformación profunda.

Al oír el pausado gotear de sus palabras derramándose como semillas de sentido, uno no puede sino intuir que estas palabras provienen de otro lugar. El mismo Krishnamurti confesó a Mary Zimbalist, su acompañante más próxima en las dos últimas décadas de

su vida, que antes de comenzar una charla «no tenía ni idea de lo que iba a hablar».[23] Se sentaba ante un auditorio de miles de personas, guardaba un silencio profundo durante unos minutos, antes de comenzar su charla, y después empezaba a hablar sin vacilaciones. En los vídeos[24] podemos ver registros de sus charlas de la última época de su vida, cómo su presencia llena el espacio en una especie de «ir y venir», de estar plenamente allí, al mismo tiempo que parece ausentarse al lugar de donde provienen las palabras. Krishnamurti marca una cadencia en la que lo vemos cerrar los ojos y lo sentimos recogiéndose en su interioridad, para volverlos a abrir y pronunciar, manifestar, en un acto creativo, unas palabras que le son dadas.

Este estado que combina receptividad y ausencia con presencia y atención plena, es la constante, la pauta que determina la canalización. La persona que la experimenta, a diferencia del estado de mediumnidad, conserva la conciencia, se sabe y reconoce vehículo de expresión. La canalización es, pues, un modo de creación en el que la persona pasa a ser un instrumento a través del cual se manifiesta un mensaje verbal o visual.

Los siguientes casos son experiencias similares de aberturas y dilataciones de la percepción a mundos sutiles, espirituales, imaginales, campos de saber que se manifiestan y comunican de forma buscada o inesperada.

No hablo por mí misma. Hanna

Transcurría el año 1943. Cuatro amigos se reunieron en una casa de un pequeño pueblo, Budaliget, cercano a Budapest. Eran años de mucha tensión en Europa por el creciente aumento de poder del nazismo. Casi como por efecto contrario a esta fuerza oscura y negativa que se expandía por Europa, Hanna, József, Lili y Gitta decidieron recogerse y buscar en su interior una respuesta al sentido último de la vida. Todos tenían inquietudes artísticas, pero Hanna era el alma del grupo. Según Gitta, poseía «un don para resolver los problemas más diversos gracias a una maravillosa combinación de sentido común, intuición y sobre todo humor».[25]

Un día de junio, Gitta le estaba enseñando a Hanna unos escritos personales cuando ambas notaron que el ambiente empezaba a cargarse de una tensión creciente. Hanna comenzó a hablar con una fuerza desconocida, y de pronto advirtió: «no hablo por mí misma». Las palabras que siguieron fueron intensas y certeras. Gitta fue plenamente consciente de que, a pesar de que era Hanna la que estaba hablando, ella era tan solo un «instrumento».

Durante más de un año, desde ese día hasta que tres de los miembros del grupo fueron capturados por los nazis, Hanna canalizó los mensajes de distintos seres a los que denominaba «ángeles». Gitta, la única superviviente, transcribió unos contenidos cargados de sentido que fueron guiando a estos amigos en su camino de búsqueda interior, pero que, al mismo tiempo, son un testimonio universal que transciende toda disciplina religiosa.

> La creación entera no está hecha más que de Luz. Me parece que, en realidad, no hay materia ni espíritu. Solo hay diferentes grados de vibración de una sola y única Luz. Hanna ilustra esta vibración mostrando que la luz viene de un solo punto: La Fuente divina. Brota con una intensidad inimaginable, pasando de las vibraciones más tenues a frecuencias cada vez más densas. La más densa de todas es la que denominamos «piedra». En medio del esquema, hay una interrupción de una importancia crucial. Eso significa que la corriente de luz todavía no es continua. La vibración más baja del Ángel es la única que puede encontrarse con la vibración más alta del ser humano. Así, lo alto y lo bajo están unidos por el Ser Humano Nuevo. De momento, la brecha, la interrupción existe: uno también la denomina «muerte». El nacimiento del Ser Humano Nuevo es la muerte de la muerte.[26]

Una voz interior. Helen Schucman

Helen Schucman se definía como judía, científica, atea, psicóloga y educadora, hasta que empezó a tener sueños simbólicos, ver imágenes extrañas y a oír lo que ella denominaba «la Voz», que le daba rápidas órdenes interiores a través de alguna forma de transmisión telepática.

Helen trabajaba en la Facultad de Medicina y Cirugía de la Universidad de Columbia, en Nueva York, en un ambiente de competitividad, ira y agresividad, cuando el jefe de departamento, William Thetford, cansado de estas actitudes dijo: «Tiene que haber otro camino». Esta frase fue una especie de detonante que motivó a Helen a ayudar a William y a transcribir sus sueños y visiones. A partir de aquel momento, «con gran sorpresa», Helen se vio escribiendo: «Este es un curso de milagros», frase que fue el inicio de un texto de más de setecientas páginas que se ha convertido en un clásico de escritura canalizada. A continuación reproducimos un extracto en el que Helen explica cómo fue la redacción del curso, aportando datos concisos sobre el proceso de canalización:

> Este fue mi primer contacto con «la Voz». Era una voz que no emitía ningún sonido, pero que me presentaba una especie de dictado rápido interno que yo anotaba en un cuaderno de taquigrafía. La redacción no fue nunca automática. Podía interrumpirla en cualquier momento y después reanudarla. En muchas ocasiones me hizo sentir muy incómoda, pero nunca pensé seriamente en suspenderla. Parecía ser una misión especial que, de alguna manera, en algún lugar, yo había acordado llevar a cabo. Terminó convirtiéndose en una verdadera empresa de colaboración entre Bill y yo, y estoy segura de que gran parte de su importancia estriba en ese hecho. Yo anotaba lo que la Voz «decía», y al día siguiente se lo leía a Bill y él lo pasaba a máquina. Supongo que él también tenía una misión especial, pues sin su aliento y apoyo yo nunca hubiese podido llevar a cabo la mía.[27]

El dictado del libro se prorrogó durante siete años. Primero Helen canalizó el *Curso,* más tarde un *Libro de ejercicios* para poner en práctica las transmisiones del curso y, finalmente, un *Manual para el maestro*. Este extenso curso de trasfondo crístico aboga por la transformación del cuerpo y la mirada, para que esta deje de enfocarse en las limitaciones externas y egocéntricas y vire hacia el interior. Se trata de convertir los ojos del cuerpo de forma que reflejen «fortaleza en vez de debilidad, unidad en vez de separación y amor en vez de miedo».[28]

Pinturas del más allá. Luiz Antonio Gasparetto

La casa de Luiz Antonio Gasparetto está repleta de estanterías especialmente fabricadas para contener lo que él denomina «pinturas del más allá». Estas obras de gran formato no son copias de obras ya existentes, sino otras nuevas ejecutadas al estilo reconocible de los grandes artistas de todos los tiempos y países: Monet, Modigliani, Toulouse Lautrec, Rousseau, Rembrandt, Leonardo da Vinci, Picasso, Georgia O'Keefe, Frida Kahlo, entre muchos otros.

Gasparetto proviene de un reconocido linaje de médiums de Brasil y tiene habilidades sensitivas desde niño. A los trece años comenzó a recibir clases de artistas fallecidos. Algunos eran creadores famosos, otros eran desconocidos para él y comprobaba su existencia a través de libros de arte. Según explica el mismo Gasparetto, estos artistas entraban en contacto con él porque querían seguir mostrando sus trabajos, pero ante todo porque querían demostrar su existencia y «aportar una prueba tangible del más allá».[29]

Cuando los espíritus están presentes, Gasparetto puede sentir y ver a través de sus ojos. Al pintar entra en un trance que está a medio camino entre la mediumnidad y la canalización. En esta situación pinta a una velocidad extraordinaria, utilizando las dos manos al mismo tiempo y, en ocasiones, llega a pintar varias obras de manera simultánea, una con cada mano.

Gasparetto ha pintado ante pequeños grupos de gente[30] durante sesiones de alrededor de una hora; hay un vídeo,[31] que documenta este proceso, en el que Gasparetto cierra los ojos durante la mayor parte del tiempo y gira la cabeza hacia un lado o hacia atrás, sin apenas mirar el papel en el que pinta. Sorprende la rapidez con la que genera las pinturas y la forma en que lo hace. Sus pinturas son una especie de apariciones. Cuando pinta retratos, primero crea las atmósferas a un ritmo vertiginoso, tapándose los ojos, y finalmente añade algunos detalles concisos que acaban de perfilar las obras. No suele dedicar más de ocho minutos a cada pintura y en cada sesión llega a crear alrededor de veinte obras al estilo de distintos autores.

1. S. Karagulla, *Breakthrough to creativity.* Marina del Rey, DeVorss&Company, 1990. p. 233.

2. Ibíd., p. 125.

3. En muchos casos, la clariaudiencia también participa. Los psicometristas oyen el susurro del agua, el soplido del viento, las llamadas de los animales salvajes o la voz humana. Una especie de telepatía también participa porque el psicometrista a menudo siente lo que la gente está pensando y lo que intentan hacer cuando observa los sucesos conectados al objeto. Ibíd., pp. 239-243.

4. Se ha observado que si el psicometrista se encuentra acompañado de otras personas, estas pueden interferir en sus percepciones, favoreciendo o inhibiendo su sensibilidad. El hecho de que los observadores simpaticen con la situación ayudará al psicometrista, mientras que si muestran una actitud negativa o escéptica entorpecerán los resultados de la visión.

5. Uno de los individuos de su investigación creyó haber inventado un nuevo tipo de cámara fotográfica; sin embargó, descubrió que la cámara solo funcionaba con él y que, de algún modo, su presencia afectaba la película. Algunas de sus fotos fueron expuestas en una exposición de los Laboratorios Kodak Eastman con el título *Fotografía pensada*.

6. Como su don era tan espectacular, se le otorgó un permiso especial para llevar a cabo sus sanaciones de forma oficial.

7. Entrevista de Inma Sanchís a Marilyn Rossner: *Lo que más tememos, la muerte, no existe,* http://www.lavanguardia.com/lacontra/20120427/54285553045/marilyn-rossner-lo-que-mas-tememos-la-muerte-no-existe.html (consultada el 20 de marzo de 2018).
8. Marilyn también tiene dones precognitivos. En 1977 visionó un accidente de avión en el que murieron 500 personas que sucedió en los Rodeos de Tenerife. A pesar de avisar a las compañías aéreas nadie dio crédito a su premonición.
9. En esta visión, Jesús se le apareció y le habló. Esta circunstancia dejó atónita a su familia, que la había criado en un contexto judío ortodoxo. Dos años después comenzó a describir a los parientes familiares fallecidos en el holocausto nazi. M. Rossner, «Los espíritus se manifiestan de muchas maneras», *Diario de Navarra,* 14 de marzo de 2009.
10. M. Harner, *La cueva y el cosmos,* Barcelona, Kairós, 2015, pp. 133-134.
11. Quedan resquicios más allá del círculo polar ártico, «donde la influencia de la Iglesia y el Estado era más lenta a la hora de influir en la vida nativa; algunos de los remotos pueblos sami o saami (lapones) intentaron conservar vivo su chamanismo clásico a pesar de la persecución, a veces violenta». Ibíd., p. 167.
12. A. Kardec, *El libro de los espíritus*, Barcelona, Carbonell y Esteva, 1904, p. 81.
13. Ibíd., p. 84.
14. David Santamaría, presidente del Centre Barcelonés de Cultura Espirita, explica este proceso en el catálogo editado con motivo de la exposición de Josefa Tolrá. Cf. P. Bonet, (ed.), *Josefá Tolrá. Mèdium i artista,* Mataró, ACM, Ajuntament de Mataró, 2014.
15. A. Kardec, *El libro de los espíritus, op. cit.,* p. 240.
16. Victorien Sardou, https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/french-literature-biographies/victorien-sardou (consultada el 20 de marzo de 2018).
17. Según la mitología romana, Junon es la esposa de Júpiter.
18. T. Flournoy, *From India to Planet Mars. A case of Multiple Personality with Imaginary Languages,* Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 14.
19. Entre los espíritus con los que comunicaba estaba su hermana Marie, que había muerto a la edad de tres años. G. Audinet (comisario), *Entrée des médiums,* París, Paris—Musées, 2012, p. 104.
20. https://emilypothast.wordpress.com/2009/06/23/augustin-lesage-french-1876-1954/ (consultada el 20 de marzo de 2018)
21. Pilar Bonet, «El pensamiento lateral del arte contemporáneo: Josefa Tolrà, médium y artista (1880-1959)», capítulo del libro de L. Cirlot y L. Manonelles (coords.), *Las vanguardias artísticas a la luz del esoterismo y la espiritualidad,* Barcelona, Universidad de Barcelona, 2014, p. 84.
22. «El movimiento teosófico gozó de gran arraigo en Barcelona a finales del siglo XIX gracias a las ediciones de Ramon Maynadé», ibíd., p. 86.
23. S. Holroyd, *Krishnamurti. El hombre, el misterio y el mensaje*, Madrid, Colección Esotérika Temas de hoy, 1993, p. 107.
24. Krishnamurti, *El principio de la meditación*, DVD, 1978, Krishnamurti Foundation Trust; Krishnamurti, *Profundidad y belleza del vivir y el morir*, DVD, 1984, Krishnamurti Foundation Trust.
25. G. Mallasz, *Converses amb àngels*, Barcelona, Mediterrània, 2005, p. 18.
26. Ibíd., p. 289.
27. H. Schucman y W. Thetford, *Un Curso de Milagros,* Mill Valley, Fundación para la Paz Interior UCDM, 1999, p. 10.
28. Ibíd., p. xv.
29. S. Grof, *Cuando sucede lo imposible,* Barcelona, La liebre de marzo, 2008, p. 170.
30. Fue invitado al Instituto Esalen por Cristina y Stanislav Grof.
31. Vídeo de Arthur Bloch en el Instituto de Investigación de Washington WRI.

INICIACIONES A LA SENSITIVIDAD

Procesos de aprendizaje para despertar «la visión latente»

La «visión latente» es, en nuestro diagrama, el centro de todo cuerpo fenomenal. Hemos visto cómo las personas sensitivas acceden a ella de forma natural y son capaces de abrir y cerrar este ojo cordial a voluntad. No obstante, el hecho de que esta visión esté latiendo en el fondo de todo cuerpo, implica que todos podemos ser sensitivos, que todos tenemos estos dones latentes y somos capaces de la visión interior. La clave radica en acceder a esa visión pulsante, en poder abrir sus párpados, sensibilizar su mirada y agudizar su vista.

Los modos de acceso que desarrollamos a continuación son procesos de aprendizaje, vías de sensibilización, iniciaciones del Cuerpo de Percepción, para que este consiga dilatarse, abrirse y llegar a coincidir con su centro cordial. Se trata, en cierta forma, de disciplinar el cuerpo, de enseñarlo a ver, en un proceso similar al que atraviesan los bebes recién nacidos. Ellos tienen los órganos precisos para ver, pero todavía no son capaces de codificar e interpretar la luz que atraviesa sus ojos. De la misma forma, todos tenemos órganos interiores que son capaces de ver lo extraordinario; solo hace falta ejercitarlos para que aprendan a «ver». Los procesos de aprendizaje son las herramientas que permiten activar los sentidos internos adormecidos, son técnicas para despertar la «visión latente».

Alteración de los biorritmos metabólicos: cantos y danzas

Hay distintas vías para sensibilizar la mirada contemplativa y despertar la sensitividad. Las técnicas para que la percepción se dilate, se altere, se abra a una nueva realidad son múltiples y varían según cada tradición. Sin embargo, aunque las herramientas y los métodos sean distintos, la mayoría coincide en potenciar una alteración de los biorritmos metabólicos, ya sea a través de la quietud y el recogimiento, de la aceleración y el movimiento, o de la combinación de ambas técnicas.

El recogimiento, la lectura y el estudio de textos sagrados, el «solo sentarse» del *zazen,* el quietismo que promulgó Miguel de Molinos,[1] se utiliza en las primeras fases de relajación del cuerpo físico, purificación de la mente, con el fin de modificar y ralentizar el ritmo y el flujo del pensamiento.

La repetición constante del nombre divino, ya sea de forma oral o silenciosa, por medio de la plegaria cristiana, del mantra hindú, del *japa* de la Bhakti hindú o la rememoración *Zikr* del sufismo, es una de las técnicas más utilizadas. El canto es otra

vía de alterar la percepción, ya que es una forma de recitación melódica que modifica el ritmo de la respiración. Es el caso del canto de los monos de Bali o Ketjak, la música de garganta de los esquimales inuit y los *dhikrs* sufíes.

Cantos y danzas han acompañado el culto a las divinidades desde tiempos inmemoriales. La danza y la inmersión sónica también alteran el ritmo respiratorio y perceptivo propiciando los tránsitos de un estado de vigilia ordinaria, *beta,* a estados intermedios como son *alfa* o *theta,* habitualmente relacionados con el trance y la visión. La intensidad y la frecuencia creciente de la música y la danza rítmica, si se prolonga, puede llevar al cansancio o a la extenuación. Los contorneos y los movimientos circulares tienden a afectar el sentido del equilibrio y producir mareos. Para los *derviches girovagos* de la tradición sufí, girar sobre sí mismos es una forma de entrar en trance y comulgar con lo numinoso.

Los cambios de ritmo vitales alteran el latido del corazón, modificando la cantidad de oxígeno en sangre, dilatando o fluidificando el Cuerpo de Percepción. De forma que la inspiración física acaba sintonizando con la inspiración metafísica. Esta sincronicidad es la que favorece la exaltación y el éxtasis, la salida de sí del Cuerpo de Percepción, la visión extraordinaria que deviene imagen embrionaria de toda creación auténtica.

ESTADOS MEDITATIVOS ESTÁTICOS

Frithjof Schuon compara la meditación con la acción de horadar un muro, practicar una abertura en una habitación oscura para permitir que entre la luz. El acto de meditar radica en serenar la mente, abrir el corazón a un conocimiento que no es nuevo, sino preexistente e «innato», del que tan solo hay que tomar conciencia. Schuon, reconoce tres grados en la práctica meditativa que pueden identificarse con las de la vía mística que el cristianismo denominó *purgativa, iluminativa y unitiva*.

La primera fase, la de purificación, coincide con el despertar del Cuerpo de Percepción; la segunda fase, la iluminativa o de concentración, se da en ese transitar del cuerpo perceptivo hacia el Cuerpo de Saber; la última fase, la unitiva, corresponde a la total identificación del Cuerpo de Saber con aquello que sabe o saborea: lo numinoso. Estas tres fases son una síntesis, dado que cada tradición tiene sus variantes y nombres distintos. Podría decirse que hay tantos caminos y pasos como personas se inician en la práctica de la meditación; sin embargo, el proceso siempre reclama una purificación y una entrega, para que aquello misterioso también pueda ser entregado en un acto recíproco, vibrante y amoroso.

El papel de la meditación es, pues, abrir la fisura, la ventana en la habitación oscura, para permitir que el rayo de luz, que se nos antojaba extraño y misterioso, penetre y se vuelva familiar, parte íntima y esencial de nuestra vida.

Ascesis, retiros, aislamientos, ayunos, privación de sueño

Las prácticas ascéticas como el ayuno, la abstinencia, la privación del sueño, el aislamiento, son una forma de alteración de la conciencia y un potente catalizador de la

experiencia visionaria.

El aislamiento es un modo de acceso al mundo interior y visionario que se práctica desde tiempos ancestrales. Las iniciaciones chamánicas se realizan en entornos extraños al neófito, en el bosque o en la selva, aislado en una cabaña, en una cueva, o incluso en agujeros cavados en la tierra. La soledad en la que vivían los Padres del desierto o los yoguis indios en las cuevas de las montañas, los retiros en un ambiente monástico, en un *asrham,* o en una columna,[2] llevan a la reducción drástica de estímulos externos y fomentan la aparición de visiones.

Los viajeros que atraviesan desiertos, los marineros que pasan muchos días en el mar, los exploradores del Ártico o los conductores que recorren largas distancias, testimonian imaginaciones muy vívidas debido a la privación sensorial que experimentan. Se han realizado investigaciones de aislamiento perceptivo en tanques de privación sensorial en los que se hace flotar el cuerpo en un tanque oscurecido de agua tibia que provoca la alteración de la conciencia y la agudización visual de colores más brillantes. Otros de los síntomas que se han dado en experimentos recientes son fenómenos de despersonalización, distorsión en la imagen corporal, visiones y alucinaciones.[3]

Técnicas ascéticas, como el ayuno y la privación de sueño, han sido utilizadas de forma común por chamanes, místicos y meditadores. Llevada a una situación extrema, la privación de alimentos puede causar trastornos físicos como en el caso de Catalina de Siena (1347-1380), que llegó a padecer anorexia.[4] Sin embargo, hay múltiples testimonios en los que la profunda comunión con lo divino permite a algunos yoguis, místicos y meditadores vivir sin ingerir alimentos y sin que esto afecte a su salud física.

En su libro *Autobiografía de un yogui*, Paramahansa Yogananda explica el caso de Teresa Neumann de Konnersreuth (1898-1962), así como el de la yogini Giri Bala. Neumann dormía solo algunas horas diarias y no ingería alimentos; solo se alimentaba de luz a través de una claraboya que facilitaba el acceso abundante a la vivienda. Giri Bala decidió dejar de comer a los doce años, tras salir de un baño en el Ganges en el que tuvo una visión de «un gurú enviado por Dios». A partir de ese momento, según ella misma relata, vivió exclusivamente «de la luz astral» y todos los átomos de su cuerpo se alimentaron de esta corriente infinita.

El documental *Vivir de la luz,*[5] dirigido por P. A. Straubinger, recoge algunos casos de yoguis y meditadores que sustituyen la ingesta de alimentos por vías de meditación y orientación solar. El documental cuenta el caso del yogui indio Prahad Jani, que afirma no comer ni beber desde hace más de setenta años. Una investigación clínica confirma que, en el presente, el yogui vive sin alimentarse.

Según el taoísmo, el *Bigu* es un estado en el que se usa la energía universal para reemplazar la comida regular, pero tiene que surgir de forma natural, cuando el iniciado ha practicado la meditación durante largos períodos. Es una consecuencia dentro de un proceso meditativo y no algo que deba buscarse o provocarse.

Visualizaciones contemplativas

La actitud atenta, amorosa y contemplativa es, para Evelyn Underhill (1875-1941), estudiosa del misticismo, el modo de acceso a la añorada plenitud que promete la mística, «la comunión apasionada con niveles más profundos de vida». La práctica contemplativa requiere la purificación de los sentidos, la liberación hasta donde sea posible de la tiranía de los juicios egocéntricos. La eternidad, nos dice Underhill, «está dentro de nosotros, invitándonos de manera perpetua a la contemplación, pero somos demasiado cobardes, perezosos y suspicaces para responder, demasiado arrogantes para detener nuestros pensamientos y dejar que la sensación divina haga su trabajo».[6]

Del mismo modo que los sentidos físicos se perfeccionan para adaptarse a los aspectos del mundo natural que lo conciernen, los sentidos interiores, pueden desarrollarse «mediante un entrenamiento adecuado». La clave, el proceso de aprendizaje, es, según Underhill, la inocencia y la humildad, «vivir una vida en la que el énfasis se pone en la sensación antes que el sentimiento», propiciando un estado que el poeta Keats describió como «un ideal de receptividad pura». Asombrarse sin dar cabida al análisis es, en palabras de William Blake, lo que limpia las puertas de la percepción y permite contemplar el mundo tal como es: infinito. Esta mirada contemplativa, que caracteriza al creador genuino, rompe los diques de las constricciones de la vida cotidiana, amplifica lo sutil y expande su porosidad haciendo aparecer, como quien revela una imagen nueva, radiante y viva, una realidad otra que subyace y late en el fondo de todo.

La sensación inmediata, la mirada limpia, consigue atravesar los tejidos de lo aparente y revelar la trama, los hilos que urden este mundo maravilloso. La poesía, el arte, la escritura inspirada y visionaria de los místicos, no hacen otra cosa que revelar esta experiencia de contemplación íntima, dar la vuelta al calcetín de lo ordinario en un intento de mostrarnos el otro lado.

Lo que mueve y motiva la contemplación es «una energía dinámica de amor y voluntad»[7] que escapa a toda razón. La mente limpia sumergida en una *Nube de no saber* es la que permite la verdadera contemplación. «Mira que nada exista en tu mente consciente salvo un puro y ciego impulso hacia adelante…»,[8] dice el autor anónimo de este texto.

RESPIRACIÓN HOLOTRÓPICA. STANISLAV Y CHRISTINA GROF

Stanislav Grof y su fallecida esposa, Christina Grof, retomaron el testigo de las antiguas tradiciones espirituales[9] que utilizaban la hiperventilación y la contención de la respiración y desarrollaron la Respiración holotrópica, un método de alteración de la conciencia para la sanación holística. La palabra holotrópico quiere decir «orientado hacia la totalidad», del griego *holos,* todo, y *trepein,* dirigirse hacia o en dirección a algo. Es un neologismo que puede vincularse a la palabra de uso común «heliotropismo», que hace referencia a la propiedad de las plantas para orientarse siempre hacia la luz del sol.

Las más de 35 000 sesiones de respiración holotrópica recopiladas por Stanislav y Christina proporcionan una cartografía ampliada del ámbito «transbiográfico» del ser humano; abundan recuerdos perinatales en los que se reviven experiencias del feto en las sucesivas fases del proceso de nacimiento hasta el nivel celular, así como experiencias

transpersonales en las que la conciencia trasciende el límite del cuerpo-ego, del tiempo lineal y del espacio tridimensional. Lo arquetípico se manifiesta con figuras mitológicas, temas y ámbitos de toda época y cultura. Se tienen visiones de seres divinos y demoníacos, encuentros con espíritus, episodios de muerte y renacimiento psicoespiritual, se visita el Cielo o el Infierno y se experimentan vidas pasadas.

Para inducir y sostener los estados holotrópicos, la respiración alterada se combina con la música evocativa y al final de las sesiones se invita a los participantes a que dibujen mandalas que sirven para manifestar sus experiencias, así como para cerrar el ciclo de la vivencia. Durante las sesiones, que duran entre tres y cuatro horas, puede darse hiperventilación, espasmos corporales de manos y pies y otras tensiones del cuerpo, que suelen tener una culminación climática y una posterior y profunda relajación. También se dan sensaciones sexuales intensas, así como experiencias místicas.

A menudo, el cuerpo se expresa haciendo aflorar contenidos reprimidos mediante temblores, contracciones, movimientos, toses, náuseas y vómitos, de forma que las sesiones constituyen una catarsis y forma de liberación de emociones bloqueadas. También pueden darse conexiones con antepasados que evidencian que ciertos episodios traumáticos pueden transmitirse entre generaciones.[10]

El siguiente extracto corresponde a un relato que describe una amplia gama de experiencias espirituales, de identificación con otros seres de la naturaleza, de expansión y dilatación corporal, de visión luminosa periférica y de un gran Ser al que se identifica como Cristo.

> Me convertí en un océano lleno de peces y formas de plantas acuáticas, un cielo estrellado, el sol y la luna persiguiéndose en el cielo cada vez más rápidamente, el día y la noche alternándose a gran velocidad, nubes volando por el aire empujadas por el viento. Vibraba todo mi ser, el volumen de mi cuerpo se expandió, las partículas de luz que me daban forma gravitaban sobre luminoso éter. El espacio entre ellas estaba muy ampliado, pero el centro gravitatorio, centrípeto y centrífugo mantenían cohesión en perfecta sincronía.
>
> Mi sí mismo, testigo de la experiencia, susurraba: «¡No te apegues, deja que suceda, ten confianza, suelta!». La gran velocidad en la que me transformaba me hacía sentirme mareada. Entré en un vórtice y, de repente, me encontré en un estado muy tranquilo y relajado, ingrávida… Observé un gran parterre de hierba brillante verde, llena de flores y con muchos colores, dos cuerpos desnudos, un hombre y una mujer, juntos estirados en la hierba, conectados en un amoroso abrazo. La luz en esta dimensión era emitida por los cuerpos y distintos objetos; no venía de fuera. Estos claros y brillantes cuerpos emitían una agradable luz violeta. Observando la tierra, amorosa e íntima danza, me sentí invadida por una gran emoción. Mientras observaba la escena, sentí que a mis espaldas se materializaba un gran Ser. Dije: «Sentí» porque estaba mirando en la dirección de estos dos seres que hacían el amor, pero en realidad veía y sentía en todas las direcciones del espacio. Reconocí que el gran Ser, que se materializó de cintura para arriba, era la bendita figura de Cristo.
>
> Irradiaba tan fuerte atracción y un amor tan grande que quedé totalmente absorta. Me convertí en una célula de su cuerpo y simultáneamente era todo aquello en lo que me concentraba. Tuve la sensación de gran paz y plenitud, me vi inundada de amor y tuve la sensación de que, finalmente, llegaba a mi hogar. Permanecí con esta experiencia de unidad hasta el final de la sesión, inmensamente agradecida y conmovida en lo más profundo de mi alma.[11]

ESTADOS MEDITATIVOS EXTÁTICOS

Raja yoga, yoga tántrico

En los sistemas tradicionales de yoga, el estado alterado de conciencia se ha procurado con una amplia gama de métodos, como la concentración en la repetición rítmica de un mantra, pautas regulares de respiración, visualización de yantras, mandalas giratorios o luces interiores, así como ejercicios físicos corporales. «El yoga es la detención intencional de la actividad espontánea de la sustancia mental», nos dice el primer aforismo de la obra clásica los *Yoga sutras*.

El mitólogo y estudioso de religión comparada Joseph Campbell (1904-1987) hace una analogía entre la suspensión de la mente y un estanque en el que se han apaciguado las aguas. Cuando el viento ondula las aguas, las imágenes que se reflejan en la superficie del estanque se perciben de forma quebrada, fragmentada, incompleta. Cuando el agua está totalmente aquietada, las imágenes se ven de forma completa, y si las aguas son transparentes puede llegar a verse lo que hay en la profundidad del estanque. El yoga aspira a aquietar el estanque, de forma que podamos identificarnos con nuestra realidad más esencial y no con imágenes quebradas y distorsionadas.[12]

El *raja yoga* o real visualiza la idea de la energía espiritual como una serpiente enroscada en la base de la columna vertebral llamada *kundalini*. La finalidad de este tipo de yoga es que la energía dormida de la *kundalini* despierte, atravesando los distintos *chakras* o vórtices de energía que se encuentran en ciertos puntos específicos de la columna, llegando hasta la cabeza y haciendo que la percepción interior se dilate y florezca un ser radiante.

Esta práctica, tal como nos recuerda Vicente Merlo en su estudio sobre la meditación hinduista y budista, no está exenta de riesgo, sobre todo cuando se trata de un despertar de *kundalini* prematuro, ya que puede llegar a ocasionar problemas físicos y psíquicos. A través del siguiente relato de Baba Om podemos llegar a intuir la fuerza abrasadora y transformadora del despertar de *kundalini*.

> Terminaba la cuenta de mis respiraciones y había fijado mi mirada interna en el tercer ojo, anclando mi concentración mediante la repetición de «¿quién soy yo?», cuando, *¡bang!* En un instante que solo podía medirse por un desplazamiento de la conciencia, una explosión de éxtasis y luz, semejante a una bomba atómica cósmica, explotó en la parte inferior de mi columna vertebral e inmediatamente empezaron a evaporarse apegos e identidades. Esta fuerza de aterradora magnitud ascendió en ondas por mi columna vertebral, barriendo toda huella del «yo» y amenazándome con una aniquilación instantánea en el mismo despertar de su impulso. Como un relámpago, se hallaba en mi corazón, arrastrando los últimos vestigios de apego a las personas, lugares y cosas y disolviéndolos en una llama que lo consumía todo… La fuerza que en algún momento había sido detenida en su expansión ascendente por mi instante de duda, empezó a sacudirme de manera violenta, quemando los canales de energía de mi cuerpo con su feroz intento de liberarse. Mi cuerpo empezó a temblar cada vez con más fuerza y, a continuación, a desplazarse a saltos por toda la habitación, rígidamente anclado en la posición de loto, mientras oleadas de energía que me sacudían me amenazaban con consumirme por dentro.[13]

El *yoga tántrico* incorpora en algunas vertientes[14] el *Maithuna,* la unión sexual, como un medio poderoso para despertar la energía kundalini y elevarla hacia los *chakras* superiores. Durante el *maithuna,* el varón es pasivo y la hembra es activa. Se llevan a cabo acciones rituales que incluyen dónde y cómo tocar el cuerpo de la pareja. Hay muy poco movimiento porque la finalidad es el despertar de la energía más que alcanzar el

punto álgido de placer. Durante el acto sexual, el tántrico recita mentalmente mantras como: *Om, a ti, diosa resplandeciente… en el fuego del yo, utilizando la mente como un cucharón sacrificial, yo, que hago trabajar los órganos sensoriales, ofrezco esta oblación.*[15] En el momento de la eyaculación se consagra el semen como una ofrenda sacrificial. La clave del *maithuna* es el desapego, la entrega que trasmuta los deseos en estados superiores.

Visualizaciones proyectivas

La visualización es una forma de pensamiento que está vinculada a los orígenes de la conciencia humana, ya que antes de pensar en palabras pensábamos en imágenes.[16] La técnica de la visualización conviene utilizarla de forma asociada a la meditación. Cuando el cuerpo está relajado y la mente clara, pueden emerger en ella, de forma más efectiva, imágenes conscientes que llegan a influir en nuestras vidas. La visualización continua de un icono, una pintura, un mandala o figuras que se identifican con estados mentales, sirven para agudizar, focalizar y concentrar la mente en un solo propósito.

Dado que nuestros cuerpos reaccionan a las imágenes mentales de forma similar a como reaccionan a las imágenes del mundo exterior,[17] la visualización es una herramienta utilizada por los deportistas de élite. Para un jugador de golf o un jugador de tenis, la visualización es muy útil porque le permite tener una imagen mental clara de lo que quiere hacer. La experiencia de la visualización consciente en una imagen crea una mente concentrada, un especial estado de alerta, claridad de pensamiento, y puede desembocar en un sentimiento de identificación participativa que debilita las fronteras de uno mismo como entidad separada para hacernos más conscientes del mundo que nos rodea.

La visualización puede ser un potente catalizador para trascender los límites del cuerpo físico. Cuando una imagen es todo lo que hay en la conciencia, la conciencia de esa imagen se expande, el Cuerpo de Percepción se dilata, el tiempo y el espacio se desvanecen y llegan nuevos conocimientos y comprensiones. El experimento realizado por Arthur K. Deikman en el Austen Riggs Medical Center de Stockbridge, Massachusetts,[18] da testimonio de esta percepción expandida, fluida y radiante fruto de la visualización de un pequeño objeto. Durante sesiones de duración variable, varios individuos situados en una habitación vacía con una iluminación tenue concentraban su atención en un florero azul de unos veinte centímetros de altura. Los participantes experimentaron fenómenos de luminosidad, movilidad, oscilación y llegaron a relativizar la visión sustancial ordinaria al percibir una realidad líquida en distintos estados de fluidez y cristalización.

> Muchos de ellos se referían al florero con el calificativo «luminoso», como si irradiara luz. «Empezó a irradiar y podía ver con toda claridad lo que me parecieron partículas de luz que emanaban de los destellos. Otro efecto muy común fue la inestabilidad en la forma y el tamaño del objeto que, en ciertas ocasiones, parecía bidimensional mientras que, en otras, «parecía perder o difuminar su contorno». A veces, el jarrón parecía dotado de movimiento, mientras que en otras, «su perfil cambiaba hasta el punto de que, en ocasiones, parecía disolverse por completo…, como si fuera una especie de fluido azul extraordinariamente móvil… Las cosas parecen intensificarse y su substancia adquiere una naturaleza diferente. Es como si la solidez habitual se

> diluyera y uno pudiera ver el espacio intermolecular». Parecía entonces como si la naturaleza de los objetos sólidos y materiales —como el florero, la mesa y yo mismo— fuera mucho más fluida de lo que habitualmente suponemos, como si el florero, la puerta y hasta nosotros fuéramos formas cristalizadas de un mismo fluido primordial.[19]

La visualización puede ser utilizada como una forma de focalizar objetivos o como una vía de expandir nuestros límites perceptivos. En ambos casos es una herramienta creativa que tiene tanta o más fuerza cuanto más se cree en ella. La confianza y la creencia en la efectividad de las imágenes internas afectan y crean el mundo que nos rodea.

LOS MOVIMIENTOS CODIFICADOS DE INICIACIÓN

Los ritos chamánicos

El chamanismo se encuentra a medio camino entre el talento natural y el talento latente, ya que en muchos casos el chamán hereda el don por linaje, y en otros es fruto de una iniciación espontánea o buscada. Las iniciaciones chamánicas se basan en potenciar el trance por medio de técnicas o modos de alteración del ritmo perceptivo o respiratorio y privaciones sensoriales que modifican el metabolismo, provocando, en la mayoría de los casos, visiones y audiciones. Obtener la «visión latente» es la finalidad del ritual iniciático; esa visión es la que, de algún modo, constituye el éxito de la iniciación y la que otorgará poder al chamán.

Según Mircea Eliade, el chamán es el maestro del éxtasis, ya que domina los ritos ancestrales de alteración de la conciencia. Por medio de danzas rítmicas, inmersiones acústicas, o ingesta de enteógenos, los chamanes consiguen «volar» mágicamente al mundo de los espíritus, aunque, en ciertas ocasiones, su procedimiento es análogo al de los médiums que se dejan poseer por los espíritus para actuar como mediadores entre el mundo espiritual y el material.

Iniciaciones e inmersiones sónicas

En las tradiciones primitivas e indígenas, las iniciaciones rituales pretenden que el neófito muera a la ignorancia y renazca en la comprensión de la dimensión sagrada de la vida. Para ello, se realizan diversos rituales que sirven para disciplinar su Cuerpo de Percepción y suelen comenzar con el retiro o aislamiento. En algunos pueblos son enterrados o tendidos en tumbas recién excavadas o se les recubre de ramas y se los invita a permanecer inmóviles, como muertos. El solo aislamiento en el bosque ya tiene una gran carga simbólica, pues representa la inmersión en lo salvaje, lo desconocido, lo que no es familiar.

La operación de circuncisiones, pequeñas mutilaciones, tatuajes o escarificaciones son también fisuras simbólicas para una nueva percepción del mundo, incisiones en el cuerpo que indican la muerte del iniciado. Como señal de renacimiento, este recibe un nombre nuevo. En algunas tribus se considera que olvidan todo lo relacionado con su vida anterior y se los alimenta como recién nacidos. La iniciación completa puede llegar a durar varios años y equivale a la emergencia de un ser nuevo y a la madurez espiritual.[20]

El objetivo final de todo ritual iniciático es la reintegración del ser humano primordial, la recuperación de aquella época paradisíaca en la que era inmortal, espontáneo, libre, comulgaba con la naturaleza y los animales, tenía la posibilidad de ascender al cielo y reunirse con los espíritus. El trance es para el chamán el tránsito necesario para hacer inmersiones en mundos superiores e inferiores. La danza, la percusión y los enteógenos son vías distintas para que el chamán altere su conciencia, despierte y desdoble su Cuerpo de Percepción. El estudioso del chamanismo Michael Harner ha descubierto, tras años de investigación y experimentación, que el uso de la percusión es una técnica universal en el chamanismo, y que se usa incluso con más asiduidad que la ingesta de enteógenos. La percusión no solo ayuda al viaje chamánico, sino que estimula la experiencia visionaria; por ello el pueblo sami, en Escandinavia, se refiere al tambor como «la cosa de la que brotan las imágenes».[21]

La «inmersión auditiva o sónica», tal como la denomina Harner, es una vía de alteración de la conciencia muy eficaz que remite al latido interior de nuestro centro cordial. La percusión tiene efectos en los patrones de las ondas cerebrales y produce cambios inusuales en el sistema nervioso central. El redoble de tambor contiene muchas frecuencias que estimulan de manera simultánea varias regiones sensoriales y motoras del cerebro. Como el redoble de tambor está compuesto por frecuencias bajas puede sonar con gran intensidad sin dañar los oídos. Todo esto acompañado de la experiencia ceremonial o ritualística propicia el viaje y la experiencia visionaria. Experimentando con el tambor, el mismo Harner descubrió que un redoble firme y monótono de entre 205-220 percusiones por minuto es muy eficaz para alterar la conciencia. Harner concluye que la «inmersión sónica», en conjunción con los métodos chamánicos, ofrece resultados comparables a la ingesta de enteógenos.

SENSITIVIDAD ENTEÓGENA

Ingesta de sustancias químicas. Embriagueces

Estaba de regreso en un mundo donde todo brillaba
con la Luz Interior y era infinito en su significado.

Aldous Huxley, *Las puertas de la percepción*

Según su etimología, la palabra «enteógeno» quiere decir «Dios dentro de nosotros». En griego *entheos* significa «Dios adentro» y es una palabra que describe «el estado en que uno se encuentra cuando está inspirado y poseído por Dios, que ha entrado en su cuerpo. Se aplicaba a los trances proféticos, la pasión erótica y la creación artística, así como a aquellos ritos religiosos en que los estados místicos eran experimentados a través de la ingestión de sustancias que eran transustanciales con la deidad. En combinación con la raíz *gen*-, que denota devenir, se compone el término enteógeno».[22]

Los enteógenos se refieren al uso de sustancias vegetales con fines sanadores, oraculares, o de búsqueda de comunión con lo numinoso. En su sentido más estricto se refiere «solo a aquellas drogas que producen visiones y de las cuales pueda mostrarse que han figurado en ritos religiosos o chamánicos»; pero en un sentido más amplio puede

aplicarse a otras drogas, ya sean naturales o artificiales, como el LSD, «que inducen alteraciones de la conciencia similares a las de la ingesta ritual de los enteógenos tradicionales».[23] Lo que las caracterizaría es, pues, la experiencia numinosa que provocan, que, en cierta medida estaría condicionada o potenciada por el ritual iniciático que la precede, favoreciendo el sentimiento de fusión y unidad con el entorno, la naturaleza, el universo o el Numen, clave final de toda experiencia mística.

Rituales mistéricos. Robert Gordon Wasson

En 1955, en la sierra mazateca de México, el micólogo Robert Gordon Wasson y su mujer Valentina Pavlovna participaron en una sesión de ingesta de hongos guiada por María Sabina, «una chamana de gran calidad». Fueron los primeros foráneos reconocidos en participar en una sesión enteogénica. El relato de Wasson no deja dudas: su experiencia fue una vivencia extática de comunión con lo numinoso.

> La persona que ha ingerido hongos se encuentra suspendida en el espacio: una mirada despojada del cuerpo, invisible, incorpórea, que ve pero no puede ser vista. En realidad, los cinco sentidos se encuentran despojados del cuerpo, todos ellos a tono con ese alto nivel de sensibilidad y alerta, todos ellos mezclándose de la manera más extraña hasta que el sujeto, enteramente pasivo, deviene un puro receptor de sensaciones infinitamente delicado. Mientras el cuerpo de uno yace ahí, en el saco de dormir, el alma queda libre, pierde todo sentido del tiempo, alerta como nunca antes; vive una eternidad en una noche, mira una infinitud en un grano de arena. Lo que uno ha visto y escuchado queda grabado en la memoria como por un buril, de donde jamás podrá ser borrado. Por fin uno conoce lo inefable y lo que significa el éxtasis. ¡Éxtasis! El espíritu se remonta al origen de esa palabra: para los griegos *ekstasis* significaba que el alma volaba fuera del cuerpo.[24]

Era la primera vez que se realizaba una velada con el único fin de «encontrar a Dios».[25] La curiosidad de Wasson por los enteógenos empezó durante su luna de miel, cuando Valentina lo inició en el uso de los hongos, en Rusia. Esta pasión lo llevó, años más tarde, a investigar acerca de su uso sagrado en las tradiciones mistéricas de Eleusis, en la antigua Grecia, y del Soma, en India.

A pesar de que la ceremonia practicada en Eleusis era un misterio del que nada, so pena de muerte, podía ser revelado, Gordon Wasson, junto con el estudioso Carl. A. Ruck y el investigador Albert Hoffman, lograron aportar una teoría acerca de este ritual iniciático que durante milenios tuvieron posibilidad de vivir los griegos una sola vez en su vida. Según estos investigadores, el brebaje que se ingería en la fase final del rito contenía un enteógeno, seguramente el cornezuelo, que es un parásito que se encuentra en el cereal y que fue el que llevó a Hoffman a descubrir el LSD o ácido lisérgico.

En los misterios de Eleusis se rendía culto a Démeter, a la cual se conoce como gran madre y a quien el mito homérico le otorga el poder de controlar la agricultura, siendo favorable o desfavorable al crecimiento del grano. Su hija Perséfone es raptada al Hades, al inframundo, sin el consentimiento materno; no obstante, Démeter consigue recuperarla durante dos tercios del año, épocas que coinciden con la germinación y el crecimiento del grano. El tercio restante, mientras las semillas permanecen ocultas en la tierra, Perséfone debe retornar al inframundo. De esta forma, Perséfone experimenta cada año el mismo ciclo de muerte y renacimiento que realiza el cereal.

Hasta que el cristianismo se impuso en el siglo IV y puso fin a la ceremonia, durante más de un milenio y medio, cada año, los candidatos a la iniciación recorrían la vía sacra de Atenas evocando el mito de la diosa Deméter. Cuando, tras la peregrinación, llegaban a Eleusis danzaban hasta bien entrada la noche junto a un pozo en el que originalmente la madre había llorado la desaparición de su hija. Finalmente, cruzaban las puertas de las murallas de la fortaleza, protegidos de toda mirada ajena al ritual, para celebrar el gran misterio de Eleusis. Una vez cerradas las puertas, nadie, salvo los iniciados, sabían lo que sucedía en el interior.

Pese al secretismo impuesto, textos antiguos cuentan con unanimidad que en el interior del templo o sala de iniciación «algo se veía». La visión era, precisamente, lo que caracterizaba la experiencia. Antes de ella, el iniciado era un *mytes,* alguien que «tenía los ojos cerrados al mundo», pero tras la vivencia se convertía en un *epoptes,* alguien que «había visto».[26] Los síntomas que acompañaban la visión eran miedo, temblor de las extremidades, vértigo, náusea y sudor frío. La visión se presentaba como una imagen que «surgía en medio de una aureola de luz brillante»[27] que parpadeaba en el interior de la cámara oscura. La experiencia no se correspondía con la visión ordinaria; se trataba de una visión que confirmaba la continuidad de la existencia más allá de la muerte. Nunca antes se había visto algo similar, y las palabras no bastaban para describirla; resultaba ser una vivencia inexplicable. Todo ello, sumado al compromiso de silencio, contribuyó, sin duda, a conservar el misterio de Eleusis.

Tanto los síntomas, la presencia de luz, como la inefabilidad de la experiencia apuntan a una experiencia místico-visionaria inducida por algún tipo de enteógeno. Lo confirma el dato de que justo antes de la visión los iniciados bebían una poción particular, así como el hecho de que la experiencia fuera multitudinaria, pues llegó a ser ofrecida a 3000 personas.[28]

Como ocurría con las ceremonias de Eleusis, el sacrificio del Soma en la antigua India era otro misterio por descifrar. El Soma era el Dios más venerado en el panteón védico, «su hogar era una planta y en el más sagrado de los rituales los sacerdotes ingerían al dios bebiendo un brebaje hecho con esa planta».[29] La identidad de esta planta permanecía desconocida hasta que Wasson planteó la hipótesis de que se trataba de la seta *Amanita muscaria*. Las características de color, referencias a la forma y la geografía encajan con la *Amanita muscaria*. Las descripciones dadas del Soma en el *Rig-Veda* inducen a pensar que se trataba de un enteógeno que alteraba la conciencia y conducía a la divinidad. Según el himno VIII, el Soma provocaba la inmortalidad, el encuentro con la luz y con los dioses. Ayudaba a «trascender la visión y a aumentar el bienestar».[30]

Rituales chamánicos. Michael Harner

El misterio que preservan estas tradiciones pervive en muchas de las culturas ágrafas en las que, al carecer de testimonios escritos, confrontan de forma directa lo sobrenatural para experimentar la realidad sagrada. La figura del chamán o sabio tiene en estas sociedades un papel vital como mediador entre el mundo de los espíritus y el de los vivos. Mediante el trance extático, el chamán asciende a los cielos o desciende a los

infiernos para sanar al enfermo, acompañar al moribundo en el tránsito de la vida al más allá, así como adivinar, vaticinar el futuro y practicar el arte de la clarividencia. En palabras de Mircea Eliade, «el chamán es el gran especialista del alma humana; solo él la ve, porque conoce su "forma" y su destino».[31] En la mayoría de estas sociedades ágrafas, el uso de enteógenos está estrechamente vinculado con la experiencia chamánica. De entre todos los modos de alteración de la conciencia, la ingesta de enteógenos es, según Michael Harner, el medio más sencillo y rápido para acceder a las visiones y vivir una experiencia numinosa.

Los chamanes de la selva tropical sudamericana ingieren Banisteriopsis[32] con la finalidad de obtener visiones, las cuales resultan ser una fuente de información imposible de conseguir por medios ordinarios. En muchas tribus, personas que no son chamanes también ingieren enteógenos para contactar con el mundo de los espíritus, obtener visiones o acompañar al chamán en una cura o rito. En el caso de los indios sharanahua del este de Perú, el chamán opera la curación partiendo de los síntomas y los sueños del enfermo; la visión de los símbolos oníricos es clave para desentrañar y enfrentarse a aquellos elementos que inquietan y causan malestar al paciente. Tras interrogar al enfermo sobre sus síntomas y sus sueños, se prepara la infusión enteógena y, al atardecer, el chamán y la mayoría de los hombres presentes ingieren la bebida fría. Todos cantan una canción curativa y finalmente aparece ante el chamán la visión de la imagen del sueño del enfermo. Entonces, el chamán habla de la visión «según la vive». La descripción de la visión, el impacto emocional, y el dramatismo con que la comunica de forma directa y contundente son claves para la disolución de la enfermedad.

> Chicolopez, era un hombre de unos cincuenta y cinco años, que tenía dolor de cabeza y le temblaba todo el cuerpo. Se le habían administrado pastillas e inyecciones de penicilina, pero continuaba muy enfermo. Se avisó a un chamán para que lo curara. Chicolopez había soñado con un enorme mono… un macho con dibujos pintados en la frente, las manos blancas y los pies blancos. El chamán tomó ayahuasca y, entonces, lo vio: era muy grande, estaba comiendo las frutas de los árboles, pero el chamán le dijo que lo dejara en paz, y el mono huyó corriendo. A la noche siguiente, el chamán vio una clase diferente de mono. Era negro y blanco y comía gente. Había mucha gente y muchos monos comiendo personas. Querían comerse a Chicolopez. Uno enorme se acercaba; el chamán tomó un arco y una flecha y disparó contra todos. Ellos gritaron y huyeron corriendo hacia todas direcciones. El chamán le dijo a Chicolopez: «Has soñado con estos monos, ya los veo. Les di con mi arco y huyen». Finalmente, Chicolopez empezó a comer un poco, sus temblores disminuyeron y a la cuarta noche ya se encontró bien.[33]

Las experiencias de ingesta de ayahuasca entre los indios de diferentes tribus de la selva tropical sudamericana denotan constantes comunes, a pesar de las grandes distancias que los separan. El primer efecto extraordinario suele ser la sensación de elevación del Cuerpo de Percepción, que se separa del cuerpo material, o la vivencia de una sensación de vuelo o viaje. Después comienza una fase visionaria algo pavorosa y terrorífica en la que abundan las serpientes de vivos colores y los animales de la familia de los felinos, como los jaguares o tigres. Esta experiencia de terror, que puede lindar con la sensación de locura, se sustituye, una vez superada, por una sensación de plenitud, paz y bienestar que lleva a pensar en un trance iniciático de muerte y renacimiento. Cuando se transciende esta etapa visionaria y pavorosa se reconoce el contacto con lo sobrenatural

mediante la aparición de demonios o divinidades. También pueden darse visiones de parajes lejanos y gentes desconocidas, así como el desarrollo de la capacidad adivinatoria.

LSD. Un aquí y ahora eterno. Albert Hoffman

Cuando Albert Hoffman inhaló accidentalmente una pequeña dosis de ácido lisérgico sintió que su percepción del mundo se dilataba, que las lindes entre el interior y el exterior desaparecían, que su cuerpo se diluía en la unidad del universo. Esta experiencia de trascendencia, inducida por el ácido, no le resultó extraña dado que, en su niñez, Hoffman había vivido estados de intemporalidad y dicha profunda.

> Mientras cruzaba el bosque frondoso e iluminado por la luz matinal, en el que resonaban los cantos de los pájaros, todo se me apareció iluminado por una luz inusualmente clara. ¿Acaso no había observado antes con cuidado y en aquel momento veía el bosque como realmente era? Radiaba con el esplendor de una belleza profunda y peculiar, como si fuera a inundarme con toda su gloria. Una indescriptible sensación de felicidad, de pertenencia y seguridad, imbuía mi ser. No puedo decir cuánto duró la experiencia, pero recuerdo los pensamientos que me asaltaban mientras el resplandor se apagaba y yo volvía a mi estado habitual.[34]

En la primavera de 1943, Hoffman se encontraba trabajando en los laboratorios Sandoz, en la fase final de síntesis del LSD, estructura química del cornezuelo de centeno, cuando comenzó a tener sensaciones muy extrañas. Interrumpió su trabajo y se marchó a casa, se tumbó en la cama y comenzó a visionar «imágenes fantásticas de una plasticidad extraordinaria con un juego de colores intenso, caleidoscópico».[35] Hoffman dedujo que ese estado lo había provocado una intoxicación que debía haberse producido por un contacto mínimo con la solución de LSD, ya que se trabajaba con mucha precaución al contemplarse la toxicidad del cornezuelo. Para descubrir si el cornezuelo había sido el verdadero agente de su cambio de estado y percepción, Hoffman decidió hacer un ensayo con 0,25 mg de LSD. Los síntomas comenzaron con mareo y dilatación de pupilas. Después llegó una experiencia aterradora y demoníaca en la que el entorno se transfiguró «adoptando formas grotescas y amenazadoras». Le invadió el miedo de haber enloquecido al sentirse separado de su cuerpo y reconocerse como un observador externo. Tras esta fase crítica en la que se sintió cercano a la muerte, comenzó a gozar del «inaudito juego de colores y formas que se prolongaba tras sus ojos cerrados». Le penetraron «unas formaciones coloridas, fantásticas, que cambiaban como un caleidoscopio, en círculos y espirales que se abrían y volvían a cerrarse, chisporroteando en fontanas de colores, reordenándose y entrecruzándose en un flujo incesante». Las percepciones acústicas «se transformaban en sensaciones ópticas. Cada sonido generaba su correspondiente imagen en forma y en color, una imagen viva y cambiante».[36] Al día siguiente, todos sus sentidos vibraban en un estado de extrema sensibilidad, percibiendo su entorno como nuevo y recién creado.

Con este autoexperimento, a Hoffman le había quedado claro el carácter psicoactivo del LSD y su capacidad de generar experiencias visionarias de manera espontánea. A partir de este descubrimiento se encontraron aplicaciones del LSD en el marco del

psicoanálisis y de la psicoterapia, así como en el ámbito de la psiquiatría. Fuera de estos ámbitos médicos, el LSD se utilizó como estimulante, y su abuso derivó en casos críticos, accidentes, intoxicaciones y crímenes. Aun así, hubo personas que lo utilizaron buscando la posibilidad de ensanchar o dilatar su percepción y conocimiento del mundo interior y exterior.

Hoffman afirma que el estado emocional interno de la persona influye de forma poderosa en el desarrollo de la experiencia. La fase más crítica de visiones terroríficas puede tomar relevancia excesiva si la persona no goza de equilibrio interior. Asimismo, la entereza emocional y psíquica de la persona puede potenciar las visiones coloristas y beatíficas, favoreciendo un estado final de felicidad. De este modo, la experiencia puede llegar a constituir una experiencia mística transformadora. El siguiente extracto pertenece a la fase final del relato de un joven publicista de 25 años.

> En un único momento de claridad total reconocí que era inmortal. Pregunté: «¿Estoy muerto?». Pero la pregunta no tenía sentido. De pronto hubo luz radiante y la belleza resplandeciente de la unidad. Todo estaba lleno de esta luz, luz blanca de una claridad indescriptible. Yo estaba muerto, y había nacido, y todo era un encanto puro y sagrado. Mis pulmones estallaban en alegre cántico del ser. Era unidad y vida, y el amor sagrado que llenaba mi ser era ilimitado. Mi conciencia era aguda y universal. Vi a Dios y al diablo y a todos los santos, y reconocí la verdad. Sentí que salía volando al cosmos, ingrávido y sin ataduras, liberado para bañarme en el resplandor bienaventurado de las apariciones celestiales. Quería dar gritos de júbilo, cantar acerca de la nueva vida y el sentimiento y la forma. Sabía y entendía todo lo que puede saberse y entenderse. Era inmortal, más sabio que la sabiduría y capaz del amor que supera a todo amor. Cada uno de los átomos de mi cuerpo y de mi alma había visto y sentido a Dios. El mundo era calidez y bondad. No había tiempo, lugar, ni yo. Solo existía la armonía cósmica. Todo estaba en la luz blanca. Con cada fibra de mi ser sabía que esto era así.[37]

«La desaparición de las fronteras entre el yo que experimenta y el mundo exterior» es, según Hoffman, el común denominador entre la experiencia mística y la experiencia extática provocada por los enteógenos. Un sentimiento de unidad embarga al ser, que deja de sentirse diferenciado de su entorno o mundo exterior. La felicidad y la alegría acompañan esta fase de comprensión del mundo y de la vida como una unidad indiferenciada.

SENSITIVIDAD ONÍRICA

Onironáutica

El día 27 de mayo de 1983 un grupo de amigos se propusieron citarse oníricamente en la Plaza del Obradoiro, en las escaleras de la catedral de Santiago de Compostela. En las escalinatas coincidieron seis de las diez personas que se habían citado. Tuvieron una experiencia magnífica e inolvidable. Exploraron la catedral, sus torres, sótanos y recovecos. Conversaron entre ellos y con otras personas que no conocían y que se encontraban allí. Al día siguiente, cuando todos se libraron de sus obligaciones diarias, se reunieron para compartir sus experiencias. La sorpresa que cambió la forma de entender y concebir el mundo de estas seis personas fue descubrir que todos recordaban

exactamente lo mismo. Solo uno de los participantes tenía un recuerdo parcial porque, supuestamente, se había levantado muy deprisa por la mañana.

Los seis se convirtieron en onironautas, exploradores oníricos que se reunían de manera periódica en sueños. Sus vidas cambiaron, se volvieron más intuitivas y creativas, al tiempo que sus sueños ganaban lucidez. Descubrieron el poder de la imaginación, de la visualización, incluso de la sanación a través del sueño. Este pequeño grupo popularizó la palabra «onironauta» que define «a la persona que explora conscientemente el universo onírico».[38]

Incubaciones oníricas

Desde la Antigüedad, el sueño se ha considerado fuente de sanación, inspiración y comunicación con lo trascendente. En su transcurso emergen visiones, profecías y premoniciones. En la antigua Grecia se creía en el potencial sanador de los sueños. En los *phôleos,* guaridas cercanas a los templos, y en los santuarios de Asclepio[39] se realizaban «incubaciones oníricas» con el fin de recibir visiones y sanar. *Incubar* significa yacer y dormir en un lugar, pero la palabra tenía un poder especial, ya que implicaba el contacto con lo numinoso. Para que el paciente pudiera acceder al interior del templo se realizaban unos sacrificios rituales cuyos signos debían resultar favorables; si no resultaban la primera vez se volvían a repetir tantas veces como fuera necesario hasta que la ofrenda diera el signo adecuado.

Este ritual preparaba psíquica y catárticamente al paciente; era una forma de purificación que se reiteraba mediante un baño con agua del pozo sagrado, tras el cual se lo ungía con aceites olorosos y se lo vestía con un sayo blanco. En el templo rezaba, quemaba esencias y hacía ofrendas. Finalmente, el suplicante podía entrar en el *ábaton,* donde se tumbaba en estricto silencio. Según los testimonios oníricos, Asclepio era visionado durante el sueño acompañado de alguna de sus hijas Higía (salud), Panacea (la que todo lo sana) o Yaso (curación), tocaba la parte enferma del paciente y lo curaba. Se trataba de una *incubación,* de un recogimiento en un lugar aislado y oscuro que permitía que emergiera un nuevo ser, renovado y sano. Se producía un tipo de «curación integral» que restauraba la salud del cuerpo y del espíritu.

En el ámbito de la psicología moderna Sigmund Freud retomó el carácter curativo de los sueños. Para Freud los sueños eran la vía de acceso al inconsciente, la manifestación simbólica de contenidos reprimidos que la persona no era capaz de manifestar en actitudes conscientes. Carl Gustav Jung aceptó y mantuvo la hipótesis de Freud, pero la amplió al detectar que los sueños eran también portadores de mensajes arquetípicos que van más allá del inconsciente personal.

Sueños reveladores y proféticos

En la tradición judeocristiana abundan los sueños reveladores y proféticos, ya que eran el medio por excelencia de comunicación divina. «Escucha mis palabras: si hubiera un profeta entre vosotros, Yo, el Señor, me presentaría ante él en una visión y le hablaría a

través de un sueño». En el Antiguo Testamento se registran numerosas alusiones al sueño y solo unos pocos se refieren a sueños ordinarios; el resto son sueños premonitorios o hacen referencia a una revelación de la deidad que necesita ser interpretada.

El sueño de la escalera de Jacob es una visión-sueño; el estado de sueño se entiende como un estado alterado que facilita la visión y el contacto con el Numen.

> Jacob partió de Berseba y se encaminó hacia Jarán. Cuando llegó a cierto lugar, se detuvo para pasar la noche porque ya estaba anocheciendo. Tomó una piedra, la usó como almohada, y se acostó a dormir en ese lugar. Allí soñó que había una escalinata apoyada en la tierra, y cuyo extremo superior llegaba hasta el cielo. Por ella subían y bajaban los ángeles de Dios […] Al despertar Jacob de su sueño, pensó: «En realidad, el Señor está en este lugar, y yo no me había dado cuenta». Y con mucho temor, añadió: «¡Qué asombroso es este lugar! Es nada menos que la casa de Dios; ¡es la puerta del cielo!». (Génesis 28:19)

En el Nuevo Testamento el término «visión», ya sea esta en estado de vigilia o de sueño, es muy abundante y significativo. El vocablo griego «sueño», *onar,* está a la par del término empleado para «visión», *horaris*. En realidad, tanto los sueños como las visiones y las revelaciones se refieren a una experiencia sobrenatural, extática y están relacionados con estados de trance, epifanías, teofanías, incluso con la glosolalia, la «capacidad para hablar en varias lenguas».[40]

Hipnagogia e hipnopompia

Los estados hipnagógicos que se producen entre la vigilia y el sueño, y los estados hipnopómpicos que se dan inmediatamente antes de despertar, son momentos muy fértiles a la hora de visualizar imágenes, recibir inspiraciones o resolver algún problema que no se consigue por medio de la razón en el estado de vigilia. Se visionan imágenes de destellos luminosos, formas geométricas e incluso escenas completas.[41] La mente se encuentra en un estado relajado en el que todavía no ha perdido la conciencia o está a punto de recuperarla, y aunque las imágenes son bastante vívidas, las personas suelen ser capaces de saber que son internas. Según Rudolf Steiner, este tránsito entre dos estados es el momento de comunicación con el mundo espiritual. En una conferencia que ofreció en 1918 afirmaba:

> Además del sueño y la vigilia, hay un tercer estado, todavía más importante para la relación con el mundo espiritual […]. Me refiero al estado vinculado con el acto de despertar y el acto de dormirse, que dura apenas unos segundos […] Si desarrollamos una delicada sensibilidad para estos instantes entre la vigilia y el sueño, hallaremos que arrojan gran luz sobre el mundo espiritual […]. En el momento de dormirnos, el mundo espiritual se acerca a nosotros con gran energía, pero inmediatamente nos dormimos y perdemos la conciencia de lo que ha llegado hasta el alma.[42]

Durante el sueño se dan diferentes fases que van del sueño superficial, con un patrón neuronal de ondas cerebrales *alfa* o *theta,* al sueño profundo, indicado por las ondas *delta,* para volver de nuevo a un sueño menos profundo. Los movimientos de los ojos también son indicadores de estas fases del sueño. Los movimientos rápidos oculares

están asociados con la actividad onírica; es la fase conocida como REM *(Rapid Eyes Movement).*

Sueño lúcido

Investigaciones recientes constatan que por medio de diferentes métodos de autosugestión es posible experimentar el sueño lúcido, un tipo de sueño en el que el soñador se vuelve consciente del hecho de que está soñando y puede modificarlo a su voluntad.[43]

El místico indio Sri Aurobindo sostiene que durante el sueño la conciencia continúa y acomete actividades más internas, algunas de las cuales no somos capaces de recordar habitualmente. Lo que es conocido como «sueño sin sueños» corresponde a «una inmersión en los estratos más densos y profundos del subconsciente, en esas capas que son demasiado involucionadas, sumergidas, oscuras, pesadas y opacas para que sus estructuras puedan aflorar a la superficie». Es estos estratos se sueña pero no se es capaz de retener las «configuraciones oníricas» que acontecen. Sin embargo, con el desarrollo interior consciente en estado de vigilia, con la voluntad de recuperar la conciencia onírica, según la propia experiencia de Sri Aurobindo, se puede experimentar el sueño lúcido. La conciencia no se pierde en ninguna de las fases del sueño, se conserva en el paso de un estadio a otro y al final «terminamos sumergiéndonos, por un breve período, en un estado de luminosidad y paz exento de sueños —que es el auténtico restaurador de las energías de nuestra conciencia vigílica— para, después, siguiendo el camino inverso, regresar al estado de vigilia».[44]

El budismo tibetano lleva diez siglos estudiando la fenomenología de los sueños, y ha llegado a desarrollar un sofisticado sistema de «yoga onírico» que conduce al meditador no solo al «sueño lúcido», sino más allá, a la posibilidad de que este permanezca como un testigo durante los sueños e, incluso, durante el sueño profundo. En las conferencias sobre *La Mente y la Vida* llevadas a cabo en Dharamsala, India, que giraron en torno a tres momentos clave de la conciencia (el sueño, el soñar y la muerte), el Dalai Lama explicó que mediante el sueño lúcido, el meditador se vuelve consciente de los sueños y consigue modificarlos a voluntad, para despertar del «cuerpo onírico» e ir al encuentro de «la Clara Luz». El sueño se convierte de este modo en una meditación que simula el viaje definitivo que narra *El libro tibetano de los muertos*.

Este «estado especial de sueños» se experimenta a través de un «cuerpo onírico especial» que puede disociarse totalmente del cuerpo físico ordinario y viajar a otro lugar.

> La forma de desarrollar este cuerpo onírico especial es conseguir reconocer el sueño como sueño cuando se produce. Luego, se descubre que el sueño es maleable y se esfuerza uno para conseguir el control sobre él. Poco a poco se adquiere una gran habilidad en esto, aumentando la capacidad de controlar el contenido del sueño para que corresponda a los propios deseos. Con el tiempo es posible disociar el cuerpo onírico del cuerpo físico ordinario. En el estado normal de soñar, en cambio, los sueños se producen dentro del cuerpo. Pero como resultado de este aprendizaje específico, el cuerpo onírico puede irse a otro sitio.[45]

Este adiestramiento de conciencia durante el sueño muestra al meditador el carácter ilusorio del mismo pero, en última instancia, también lo conduce a cuestionar el carácter de realidad del estado de vigilia. La lucidez onírica es un medio de meditación para el despertar de la conciencia de que toda la creación y sus fenómenos forman parte de un «Sueño Supremo».[46]

> El paso final que conduce a la Gran Realización consiste en comprender que todo lo que está en el *samsara* (la existencia) es tan irreal como un sueño. La Creación Universal, con sus múltiples esferas de existencia, desde las formas inferiores hasta los más elevados paraísos búdicos y todo lo que se halla incluido en ella, es decir, todos los fenómenos orgánicos e inorgánicos, la forma y la materia en sus innumerables aspectos físicos —los gases, los sólidos, el calor, el frío, la radiación, los colores, los diferentes tipos de energía, los elementos atómicos…—, no son sino diferentes contenidos de este Sueño Supremo. Con la emergencia de esta sabiduría divina, el aspecto microcósmico del macrocosmos despierta plenamente, la gota de rocío se sumerge en el océano resplandeciente, en la bienaventuranza de Nirvana, en la Unidad poseedora de todas las posesiones, conocedora de todo lo cognoscible, creadora de toda la creación, la Mente Única, la Misma Realidad.[47]

SENSITIVIDAD HIPNÓTICA

Ni sueño ni vigilia

La palabra hipnosis proviene del griego *hypnos,* que significa sueño. Tanto en el sueño como en la hipnosis se produce una progresiva relajación del estado consciente, favoreciendo un estado permeable, poroso, abierto a la visión y a la sugestión. En las antiguas descripciones griegas de la incubación onírica, las personas que permanecían inmóviles, quietas y recogidas en la oscuridad del interior del *phôleo,* o en el mismo templo, con los ojos abiertos o cerrados, experimentaban «un estado que es como mantenerse despierto pero distinto a la vigilia; que es como dormir pero distinto al sueño: no es sueño ni vigilia».[48] Era un punto intermedio muy similar al de una hipnosis ligera en la que uno se abre a otras realidades sin perder totalmente la conciencia.

Las curaciones que se realizaban en estos lugares mágicos en los que el numen se hacía presencia, requerían de una predisposición del paciente que lo volvía sugestionable para que se operara una apertura a lo extraordinario. Por esa rendija abierta en la oscuridad de los *phôleos y* templos griegos, la luz alcanzaba a brillar y a sanar.

Algo similar sucedió muchos siglos más tarde, cuando Franz Anton Mesmer (1734-1815) comenzó a realizar curaciones multitudinarias a través de un fluido universal y magnético. Lo acusaron de fraude, pero la realidad era que esas personas se curaban. No podemos sino especular que Mesmer llegara a poseer algún don oculto similar al de los *iatromantis,* también llamados *phôlarcos* o sanadores de los antiguos *phôleos* griegos, que mediante conjuros, recitaciones y cantos dominaban los tránsitos de la conciencia entre el sueño y la vigilia.

El magnetismo. Franz A. Mesmer

El médico vienés Franz Anton Mesmer, influido por las ideas paracelsianas sobre el poder curativo de los imanes, sentó las bases del hipnotismo actual. Mesmer sostenía la

existencia de un fluido universal magnético que irradiaba de todo ser vivo y que era capaz de transmitirse de unos seres a otros. La magnetización humana podía ser directa, durante la cual el magnetizador se sentaba enfrente del paciente, con la mirada fija y realizando diversos contactos, o indirecta, mediante varillas de hierro o vidrio que se habían magnetizado previamente.[49] Mesmer realizó numerosas curaciones y ante su éxito se llegaron a practicar magnetizaciones en masa. Las sanaciones cesaron cuando, en 1784, una comisión real lo acusó de fraude, sosteniendo que se debían a la imaginación de los pacientes. Posteriormente se llegó a la conclusión de que estas se producían durante trances hipnóticos por medio de la sugestión.[50]

El poder de la sugestión. Milton Erickson

En la actualidad, es un hecho conocido que durante la hipnosis el cerebro se vuelve sugestionable y acepta sin impedimentos las ideas sugeridas por el hipnotizador. Como en el largometraje de ficción *Origen (Inception),*[51] 2010, dirigido por Christopher Nolan, la persona que se encuentra en un trance profundo se vuelve permeable y receptiva a las sugestiones, de forma que las ideas llegan a enraizar en su interior. Cuando el trance es suave se mantiene la conciencia, al mismo tiempo que se visualizan las imágenes e ideas que sugiere el hipnotizador.

Para inducir un estado hipnótico, primero hay que provocar la relajación y concentración profunda de la persona que se va a hipnotizar mediante la voz, las manos o el uso de un péndulo u otro objeto.

Hay varios factores a considerar para que la hipnosis tenga éxito. Por un lado, es fundamental la confianza en la persona que realiza la hipnosis y, por otro, el carácter de las personas hipnotizadas; las personas emotivas, imaginativas, con capacidad de concentración, abstracción e inteligencia son más sensibles a ser hipnotizadas que las personas distantes, analíticas y dispersas. También la resolución del hipnotizador es determinante para que se desarrolle de forma más rápida o dilatada. Un ejemplo significativo es el del terapeuta Milton Erickson (1910-1980), que solía variar los tonos de voz y las posiciones corporales para favorecer el desarrollo de la hipnosis y las sugestiones. Erickson, a menudo, conseguía hipnotizar a sus pacientes de forma inmediata solo con decir: «Por favor, no entre en trance hasta haberse sentado cómodamente en su silla».[52]

Erickson consideraba que cada persona, a lo largo del día, entra de forma periódica en un «trance cotidiano común», una especie de estado de ensoñación con gran potencial terapéutico que nos reconecta con nuestro mundo interno, facilitando «la aparición de intuiciones, procesos creativos y episodios de revelación».[53] Erickson afirmaba que él solo ayudaba a los pacientes a que resolvieran sus problemas aprovechando estos ciclos de trance cotidiano. La sugestión hipnótica facilita el acceso a ese mundo interior restaurando los vínculos con las partes ocultas, esenciales y profundas de nuestro ser.

Autohipnosis

La autosugestión se puede utilizar para afianzar propósitos, ser permeable a intuiciones y procesos imaginales. También es una herramienta válida para los procesos de la creación, en particular para ese primer estadio en el que la persona creadora necesita estar receptiva, abierta, porosa a las ideas inspiradas.

Quien quiera entrar en este estado de trance, nos dice la hipnóloga ericksoniana Esther Costa, tiene que buscar un lugar cómodo, un ambiente agradable, aislado del ruido y empezar a relajar su cuerpo, a ser consciente de su respiración, expandir el pecho y anclar firmemente las piernas en el suelo.

> Permita que su mente juegue con esta visión mientras usted permanece atento a los pensamientos que surgen y a las sensaciones que le llegan. Puede ayudarle imaginar que su cuerpo es bañado por una luz cálida que desciende desde arriba, y que de alguna forma lo ilumina tanto por fuera como por dentro. Puede llenarse de esa luz, respirarla y llevarla hasta cada rincón de su organismo, dándole mayor claridad y calidad. Ilumine todos sus rincones y sombras, llénese de lucidez. Incluso puede usted mismo redirigir luego esa energía que le embarga reubicando las palmas de sus manos como si fueran focos, dirigiendo el haz que emerge de sus palmas hacia cualquier lugar geográfico o afectivo donde usted sabe que es bueno enviar su luz. Permanezca así todo el tiempo que requiera, hasta sentir que su cuerpo y su mente se han energizado y limpiado lo suficiente. Entonces, realice un par de inspiraciones profundas, abra los ojos, y mueva sus manos como si quisiera sacudir el agua de sus dedos.[54]

SENSITIVIDAD ESPONTÁNEA

Una fiebre alta, una situación límite física o psicológica, el enamoramiento, el maravillamiento, un accidente inesperado en el que se roce la muerte física o la misma proximidad natural a la muerte, pueden desplazar el Cuerpo de Percepción y despertar la sensitividad de forma espontánea e inesperada.

A continuación relatamos casos y testimonios de personas que se han visto sumidas en la visión inesperada de una realidad luminosa, resplandeciente, gozosa y tranquilizadora. En ocasiones, lo único que cambia es la mirada del observador, que lo lleva a percibir la realidad externa transfigurada. En los casos de *experiencias del final de la vida* y *experiencias cercanas a la muerte*, la visión parece ir más allá de lo aparente, traspasar un velo y revelar un mundo oculto, radiante y espiritual.

Emotividades extremas

Inmersión en acontecimientos límite. Eckhart Tolle

Las emotividades extremas físicas o psíquicas, ya sean de dolor, malestar o gozo, pueden desplazar el Cuerpo de Percepción, de forma que se despierte de manera espontánea una nueva visión del mundo.

El siguiente caso describe una situación de pesadumbre y sufrimiento emocional muy intenso que colapsó en un despertar de la sensitividad continuo y duradero. Eckhart Tolle, escritor del *bestseller El poder del ahora,* tenía veintinueve años y vivía en un estado de pesadumbre y crisis profunda. Lo asolaban sensaciones de pavor absoluto y el mundo le parecía ajeno, hostil y carente de significado. Le pesaba tanto la desdicha que la sentía como una carga pesada y se cuestionaba seguir viviendo. En esa lucha interna,

el pesar llegó a un grado insoportable y Tolle decidió dejar de resistirse y abandonarse al vacío, sin miedo. El siguiente relato describe un cambio total de su percepción del mundo.

> Me despertaron los trinos de un pájaro que estaba junto a mi ventana. Nunca antes había oído un sonido semejante. Seguía teniendo los ojos cerrados y vi la imagen de un precioso diamante. Sí; si un diamante pudiera emitir sonidos, serían algo así. Abrí los ojos. Las primeras luces del alba se filtraban a través de las cortinas. *Sin pensar, sentí, supe, que la luz es infinitamente más de lo que solemos percibir superficialmente.* Aquella suave luminosidad que se filtraba por las cortinas era el amor mismo. Los ojos se me llenaron de lágrimas. Me puse de pie y caminé por la habitación. Reconocía ese espacio y, sin embargo, sabía que nunca antes lo había visto verdaderamente. Todo era fresco y prístino, como si acabara de venir a la existencia. Tomé algunos objetos, un lápiz, una botella vacía, maravillándome de su belleza, de la viveza de todo lo que me rodeaba. Aquel día caminé por la ciudad con un sentimiento de absoluto asombro ante el milagro de la vida en la tierra, como si acabara de nacer a este mundo.[55]

Tolle vivió en ese estado de beatitud los cinco meses siguientes; después la intensidad de ese estado de dicha y plenitud se redujo ligeramente, o quizás eso le parecía, ya que se había convertido en su estado natural. Solo años más tarde, al leer textos espirituales y estar en compañía de maestros espirituales, comprendió lo que le había ocurrido. Tal como explica Tolle, el sufrimiento extremo lo condujo a la liberación y al despertar de la conciencia.

> La intensa presión del sufrimiento de aquella noche debía haber obligado a mi conciencia a retraerse de su identificación con mi yo desgraciado y tremendamente temeroso, que en último término es una ficción mental. Dicha retirada debió de ser tan completa que mi falso yo sufriente se derrumbó de inmediato, como si se hubiera quitado el tapón a un muñeco hinchable. Lo que quedó era mi verdadera naturaleza, el Yo Soy siempre presente: conciencia en estado puro, anterior a su identificación con la forma. Más adelante aprendí a entrar en ese reino interno en el que no existen el tiempo ni la muerte, que originalmente había percibido como un vacío, manteniéndome plenamente consciente.[56]

Enamoramientos

Raptos, arrebatos, anonadamientos

> *Elige el Amor, Amor. La vida, sin este*
> *precioso amor, no es más que una carga, ya lo ves.*
>
> Rumi. *Uno magnificiente*

Estar enamorado supone estar-en-amor, en el amor más que en uno mismo. Este amor que inunda el interior, nos arrebata, nos rapta, nos anonada. No es de extrañar que los místicos usen un lenguaje amoroso para explicar sus experiencias visionarias y unitivas, porque el amor es un potente sensibilizador de la sensitividad. El místico sufí Ibn Arabi, en su *Tratado del amor* describe sus efectos.

> Yo mismo he sentido la extrema sutileza que puede encontrarse en el amor. Sientes un afecto intenso, una pasión penetrante, un deseo ardiente, un poder del amor, un agotamiento total, una imposibilidad de conciliar el sueño y saborear la comida. No sabes en quién ni por qué sucede esto. Tu bienamado no se muestra aquí de manera distinta.[57]

Sea quien sea el objeto o sujeto de nuestro amor, su presencia o su ausencia transforma totalmente la manera de contemplar el mundo. Se ama al amado y por extensión se ama al mundo entero. Todo aparece transfigurado, todo se vuelve hermoso, radiante, vivo, quizá porque mientras permanecemos en el amor también nosotros brillamos con su luz. Somos ligeros, flotamos en el mundo, nos alimentamos de besos, caricias y todo es absolutamente perfecto. La química del cuerpo cambia y cambia drásticamente nuestra percepción del entorno. Permanecer en ese arrebatador flujo amoroso cuando los efectos químicos ceden al paso del tiempo es el reto del amor perenne. El amor, como cualquier otro modo de acceso a lo extraordinario, se puede potenciar, cuidar e invocar.

El amor que hacía levitar a Teresa de Jesús, abandonar la casa en una noche oscura a Juan de la Cruz, o volver «ridículamente loco»[58] a Rumi, agarrándolo desde lo alto y tirándolo hacia arriba, puede inflamar el corazón de cualquier persona que se entregue voluntariamente al amor, al amor al amado, al amor a un oficio, a una vocación, a lo numinoso… La entrega y el cuidado del amor son la clave de su pureza y pervivencia según la mística Hadewijch de Amberes. «Para el Amor solo quiero nobles pensamientos de amor; con su fuerza infinita dilata mi esencia y me entrego toda a su noble renacer».[59]

El amor se puede cultivar, hacer que brote y estalle en nuestro interior de manera consciente. Se puede percibir como fluye, mostrándonos un mundo siempre renovado, con esa fina capa de rocío y ternura que lo cubre todo a los ojos de la persona *en*amorada, la persona que, según el *Cantar de los cantares,* tiene la mirada del corazón secuestrada por el amor.

Maravillamientos

Secuestras mi corazón, amada mía, esposa,
secuestras mi corazón con una sola mirada de tus ojos atándolo con tu collar.

Cantar de los cantares

El maravillamiento surge de la mirada «secuestrada», amorosa, humilde, receptiva, visión interior que es antítesis de la mirada pragmática y calculadora. Maravillarse en la contemplación de aquello que aparece transfigurado, radiante, como un paisaje bañado de luz crepuscular, como un amante que palpita al son de nuestro pulso, como una obra de arte concebida y creada desde esa misma visión maravillada, es una forma de despertar espontáneamente la sensitividad.

El maravillamiento perdura y se expande en nuestro propio interior, inflamando el Cuerpo de Percepción, elevándonos, sacándonos de nosotros mismos. Viajamos entonces a los campos desconocidos del saber, a la riqueza y belleza de lo que aparentemente no se ve y sin embargo da imagen a todo lo que si se ve. Tales aperturas de la visión ahondan en la maravilla de lo desconocido, nos asombran con su magnitud; su presencia real recién revelada enciende nuestro entendimiento, nos inspira y motiva toda creación artística, toda transformación profunda.

Alicia en el país de las maravillas. Lewis Carroll

Juguemos a que existe alguna manera de atravesar el espejo; juguemos a que el cristal se hace blando como si fuera una gasa de forma que pudiéramos pasar a través. Pero ¿cómo? ¡Si parece que se está empañando ahora mismo y convirtiéndose en una especie de niebla! ¡Apuesto a que ahora me sería muy fácil pasar a través!

Lewis Carroll

Una de los mejores ejemplos de la mirada maravillada lo encontramos en las obras de Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898) que firmó con el seudónimo de Lewis Carroll. Además de escritor, catedrático de Oxford y matemático, Carroll fue un pionero de la fotografía al considerar la técnica como un arte y no como un mero documento. Hizo numerosos retratos a niñas, muchos en actitudes de sueño, mientras fingían estar dormidas, como si intentara captar su mundo onírico.

En su primera novela, *Alicia en el país de las maravillas,* la protagonista accede a un lugar extraordinario a través de la madriguera de un conejo blanco. Allí encuentra seres imaginales, personajes de ensueño: un sombrerero loco, un gato que sonríe, una oruga azul, una falsa tortuga, una reina de corazones. La historia nace una tarde, de paseo por el río, cuando la verdadera Alicia Liddell y sus hermanas le piden a Charles que les cuente una de sus historias.

Quizá por su vocación como fotógrafo, Carroll utilizó la metáfora del espejo para su segundo relato sobre Alicia. Atravesar el espejo era en esta ocasión la forma de acceder al mundo de las maravillas. Este mundo era muy parecido al del otro lado del espejo, pero todo estaba invertido y tenía vida, estaba animado. El reloj de la chimenea tenía cara, las piezas de ajedrez y las flores hablaban. En este mundo, Alicia se sentía etérea y se desplazaba flotando, apoyando levemente la punta de los dedos de los pies.

Carroll parece querer decirnos que para acceder a lo maravilloso es necesario atravesar el umbral de lo cotidiano, ya sea a través de una madriguera o de un espejo; es imprescindible el cambio, la sutilización del Cuerpo de Percepción. La imaginación es, en el caso de Carroll, la vía de acceso a esa mirada maravillada que, como él mismo supo apreciar, se mantiene de forma natural en la infancia.

Al crecer, es común abandonar poco a poco la capacidad del asombro, acomodarnos en este lado del espejo; sin embargo, seguimos anhelando la maravilla; por eso en los momentos en los que, espontáneamente, se presenta la ocasión de atravesarlo recuperamos la mirada curiosa y asombrada de la niñez, la mirada que lo ve todo como si fuera la primera vez.

Experiencias del final de la vida

El *Bardo Thödol,* conocido como *El libro tibetano de los muertos,* es un mapa del más allá que se utiliza a modo de meditación sobre la transitoriedad de la vida y la importancia del cuidado espiritual. El *Bardo Thödol* también se recita a personas convalecientes para que en el momento de la muerte no se asusten ante la visión sobrecogedora del *Dharmakaya,* o la «Primordial Clara Luz de la Pura Realidad», donde la existencia aparece como una totalidad luminosa, brillante, no-nacida y eterna.

Otras cartografías del viaje póstumo del alma son el *Pert Em Hru,* de Egipto, literalmente *Manifestación en la luz,* los manuales mesoamericanos como el *Codex Borgia,* el *Codex Borbonicus,* el *Libro maya de los muertos* y textos de vasijas funerarias denominados *Codex cerámica,* así como los textos escatológicos medievales europeos conocidos como *Ars moriendi*.[60] Estos mapas del más allá pretendían despertar la sensitividad, ayudarnos a percibir el camino de regreso a la luz.

Las investigaciones recientes con enfermos terminales, personas que han tenido experiencias que anunciaban su muerte próxima, experiencias de desdoblamiento del cuerpo durante la muerte clínica o personas sanas que han experimentado la salida de su cuerpo físico, evidencian la similitud entre las visiones provocadas por estas experiencias y las descripciones del más allá expuestas en las antiguas cartografías. Todas estas experiencias cobran sentido si la conciencia perdura tras la muerte física.

La continuidad de la conciencia. Peter y Elizabeth Fenwick

Numerosas enfermeras y médicos de pacientes terminales han sido testigos de momentos en los que estos reciben una visita de algún ser querido fallecido con el que hablan, intercambian miradas y gestos. Estas apariciones anuncian la proximidad de la muerte, y tienen un papel mediador, de guía en el tránsito de este mundo al más allá.[61] El siguiente relato despertó el interés de Peter y Elizabeth Fenwick y les motivó a investigar exhaustivamente sobre este tipo de experiencias del final de la vida (EFV).

> De repente miró a la ventana y pareció observar algo con gran intensidad… Entonces se volvió hacia mí diciéndome: «Pauline, nunca tengas miedo a morir. Acabo de ver una hermosa luz hacia la que me dirigía… Quise entrar allí. Había una paz tan grande que tuve que hacer un esfuerzo para regresar». Al día siguiente, cuando ya era hora de irme a casa, le dije: «Hasta luego, mamá, nos vemos mañana». Ella me miró fijamente y me contestó: «No me preocupa lo que pase mañana, y tú tampoco debes preocuparte. Prométemelo». Por desgracia, murió a la mañana siguiente… Pero yo sabía que ese día había visto algo que le transmitió paz y seguridad, en el mismo momento en que supo que solo le quedaban unas pocas horas de vida.[62]

A raíz de este tipo de experiencia, el paciente tiene ocasión de vislumbrar otra realidad que, a menudo, se presenta de forma luminosa; también se libra del temor a la muerte y queda envuelto en una sensación de paz. El despertar de esta sensitividad espontánea permite recibir el anuncio de una muerte próxima. La madre de Pauline, por ejemplo, parece saber que morirá al día siguiente.

Las EFV más documentadas son las que testimonian la visión de familiares o personas con las que el paciente a punto de morir tenía una estrecha relación emocional. La finalidad de la visión es facilitar el proceso de la muerte. Peter y Elizabeth han observado que las personas de fuertes convicciones espirituales ven apariciones de seres espirituales de su propia religión, de modo que «estas experiencias revelan la influencia cultural».[63]

En ocasiones, el moribundo no solo percibe la presencia de un ser espiritual, sino que se desplaza con él a «una realidad intermedia que percibe como más real que el mundo conocido, y que está inundada de luz, amor y compenetración afectiva; es una región en la que se experimenta una ampliación afectiva de su espiritualidad». Las presencias que allí encuentra siempre son tranquilizadoras y le sirven de ayuda en el proceso de la

muerte, con la promesa implícita de que su conciencia tendrá continuidad. Muchas de las personas que tienen estas experiencias dicen a sus familiares que tienen que irse, que ha llegado el momento de iniciar un viaje. Las visiones parecen preparar al individuo para ese viaje anticipándole al acontecimiento de su muerte venidera. Esta idea de viaje no da noción de finalidad sino de continuidad.

Hay múltiples testimonios de cuidadores y testigos cercanos a los moribundos que relatan la sensación de que algo abandona el cuerpo en el momento de la muerte. Se describe una «forma vaga que puede verse salir de la boca, del pecho, de la cabeza e incluso de los pies». A menudo, la percepción se asocia «con el amor, la luz, un sentimiento de compasión, pureza y, en ocasiones, con la música celestial». Quienes presencian este acontecimiento se sienten reconfortados y tranquilos. El siguiente relato describe la experiencia de visión de luz de una mujer en el momento de la muerte de su esposo.

> Súbitamente, del pecho de mi esposo surgió la luz más intensa que jamás había visto, y mientras esa luz ascendía oí una música celestial acompañada de los más hermosos cánticos. Sentí que mi propio pecho se llenaba de un goce infinito, y mi corazón parecía sentirse atraído hacia ese ascenso de la luz y hacia la música… cuando de pronto sentí una mano en el hombro y la voz de la enfermera que decía: «Lo siento, querida. Acaba de irse». En ese momento dejé de percibir la luz y la música que la acompañaba, y me sentí muy desconsolada por tener que quedarme aquí.[64]

La visión del final de la vida puede llegar a ser compartida, de forma que no solo la percibe la persona moribunda, sino también sus acompañantes. Joan Lovatt relata lo que sucedió mientras sostenía la mano de su madre moribunda.

> De pronto me di cuenta de que su padre estaba de pie, junto al extremo de la cama. Mi madre también lo estaba mirando, con el rostro iluminado de gozo. Entonces vi que su semblante parecía resplandecer con un brillo dorado que ascendía al techo desde su cabeza. Cuando volví a mirarla a la cara, ya no respiraba.[65]

Se dan casos, como el siguiente, en los que tanto el moribundo como la persona que lo acompaña percibe una luz blanca y brillante que asocia a sentimientos de amor, paz y compasión que invaden la estancia en que se encuentran.

> Mi madre falleció hace quince años, y unas horas antes de que ocurriera experimenté algo muy difícil de describir. Vi unos hermosos círculos luminosos por la habitación y tuve una sensación de paz y tranquilidad difícil de olvidar. Me froté los ojos varias veces pensando que eran imaginaciones mías, pero cuando los abría seguían estando allí. A lo mejor fue porque estaba agotada, ya que llevaba mucho tiempo sin dormir, pero sentí una tranquilidad muy grande y fue como si la habitación resplandeciera en una acogedora niebla anaranjada. Unas dos horas más tarde fallecía mi madre. Nunca olvidaré esa experiencia.[66]

Experiencias cercanas a la muerte

El hogar definitivo de la paz. Elisabeth Kübler-Ross

En la década de 1960, la médica psiquiatra Elisabeth Kübler-Ross (1926-2004) fue pionera en la investigación de las experiencias cercanas a la muerte (ECM). Kübler-Ross empezó a cuestionarse la vida y la muerte al acompañar a sus pacientes y presenciar cómo, en muchas ocasiones, morían solos en las salas frías de un hospital. Con la ayuda

del reverendo que trabajaba en el hospital, comenzó a hacer seminarios para tratar el tema del tránsito de la vida a la muerte.

La señora Schwartz, que había estado en varias ocasiones a punto de morir, accedió a participar en uno de los seminarios y relatar su experiencia. Schwartz relató cómo durante una muerte clínica su cuerpo se había desdoblado y había presenciado los intentos de los médicos por reanimarla. Su cuerpo se encontraba flotando en el techo de la habitación y ella pudo observar con detalle todo lo que sucedía; incluso recordó que uno de los médicos había contado un chiste para aliviar la tensión del momento.

En aquel entonces no se había publicado ningún estudio sobre las ECM y la gente reaccionaba con recelo ante este tipo de relatos. Sin embargo, para Kübler-Ross fue el aliciente para dedicarse a entrevistar a más de 20 000 personas, entre dos y noventa y nueve años, que habían sobrevivido a una muerte clínica. Los resultados fueron asombrosos: muchas personas contaron aliviadas situaciones similares a la de la señora Schwartz, episodios que no habían relatado por miedo a ser tomados por locos.

La dedicación entregada al cuidado de pacientes terminales, la actitud abierta y el espíritu inquieto de Kübler-Ross facilitaron que ella misma tuviera distintas experiencias sensitivas. En una ocasión, en la que estaba a punto de abandonar su empresa de investigación sobre las ECM, la señora Schwartz, que había muerto unos meses antes, se le apareció y le pidió que no lo hiciera.

En otra ocasión, Kübler-Ross viajó al Instituto Monroe, organización educativa y de investigación que se dedica al estudio de la conciencia humana,[67] para poder experimentar ella misma una experiencia fuera del cuerpo. Tras la sesión se recogió en su habitación y durante la noche sufrió pesadillas en las que atravesó mil muertes y se sintió torturada físicamente. Esta situación duró horas, hasta que Kübler-Ross descubrió que estaba reviviendo la agonía de todos los pacientes que había atendido hasta el momento.

Finalmente, cuando la situación llegó a ser extremamente intensa, Elisabeth vivió una especie de rendición y gritó «¡Sí! ¡Sí!», aceptando todo el sufrimiento que estaba experimentando. Al instante, todo se quedó inmóvil y empezó a sentir cómo su cuerpo vibraba a una velocidad vertiginosa. Las vibraciones lo descomponían todo hasta su estructura más básica. Todas sus partes vibraban en «millones de moléculas danzantes».

> En ese momento comprendí que había salido de mi cuerpo físico y estaba convertida en energía. De pronto vi ante mí muchísimas flores de loto de una belleza increíble. Esas flores se fueron abriendo lentamente; sus colores cada vez más vivos y preciosos, convirtiéndose poco a poco en una sola y enorme flor. Detrás de la flor vi una luz cuya claridad superaba cualquier otra claridad, y que era totalmente etérea; era la misma luz que todos mis pacientes decían haber visto. Sabía que tenía que pasar por esa flor y fundirme con la luz; esa luz maravillosa me atraía con una fuerza magnética, produciéndome la sensación de que mi fusión con ella sería el fin de un viaje largo y difícil. Sin ninguna prisa, y gracias a mi curiosidad, me solacé en la paz, belleza y serenidad del mundo vibrante. Mi visión se expandió, abarcando kilómetros y kilómetros, permitiéndome verlo todo, desde un tallo de hierba a una puerta de madera en su estructura molecular natural, en sus vibraciones. Con inmensa reverencia y respeto observé que todo tiene vida, divinidad. Mientras tanto, continuaba avanzando por la flor en dirección a la luz. Finalmente me fusioné con ella, me hice una con el calor y el amor. Un millón de orgasmos eternos no bastan para describir la sensación de amor, de bienestar y cariñosa acogida que experimenté. Entonces oí dos voces. La primera fue la mía, que dijo: «Soy aceptable para Él». La segunda voz, que venía de otra parte y que para mí fue un misterio, dijo: «Shanti Nilaya».[68]

Meses más tarde, Kübler-Ross fue invitada a un seminario en el que decidió contar lo que había experimentado en el Instituto Monroe, intuyendo que allí encontraría respuestas a lo que le había sucedido. Al terminar la charla, un monje budista se le acercó con actitud reverente y le aclaró que el significado de las palabras «Shanti Nilaya» es «el hogar definitivo de la paz».

Vida después de la vida. Raymond A. Moody

Si Kübler-Ross despertó la atención ante este tipo de sensitividad espontánea, fue el doctor Raymond A. Moody, a través de su publicación *Vida después de la vida,* quien dio a conocer experiencias relatadas por personas que se habían aproximado a la muerte pero que habían sobrevivido a ella. Cada una es única y diferente en sus detalles, sin embargo, todas ellas observan un patrón común que se puede experimentar de forma parcial o total y que se combina en órdenes secuenciales distintos.

La persona, ya sea porque está gravemente enferma o porque sufre un accidente inesperado, llega a vivir una «muerte clínica» temporal, oye repentinamente un ruido desagradable o zumbido chillón y, al mismo tiempo, siente que se desplaza atravesando un túnel o canal largo y oscuro. A continuación, se descubre fuera de su cuerpo en un entorno próximo, como podría ser el techo de la habitación en la que se encontraba, y es capaz de verse a desde fuera, como un espectador. También percibe y siente a las personas que se encuentran en la habitación y suele intentar interactuar con ellas sin conseguirlo. Cuando se calma, se vuelve consciente de que su cuerpo actual es de naturaleza etérea, puede desplazarse muy rápido y atravesar los objetos materiales. Este cuerpo sutil e ingrávido suele ser descrito con palabras como «bruma, nube, como humo, vapor, transparente, nube de colores, algo tenue, modelo energético».[69] Al abandonar este entorno próximo se accede a lugares paradisíacos en los que es recibida por seres a los que reconoce como seres queridos y familiares muertos. Finalmente, se visiona a un ser luminoso que transmite e irradia amor, junto al cual se hace una revisión instantánea de los acontecimientos más significativos de la vida.

Transcribir esta experiencia suele resultar difícil y muchas personas optan por compartirlas solo con personas muy próximas. La inefabilidad de las mismas se basa, al igual que sucede con los relatos místico-visionarios, en la dificultad de expresar de manera adecuada, con palabras, una vivencia que nos trasciende.

Los sentidos de la vista y del oído se mantienen o se intensifican en el Cuerpo de Percepción. En referencia al sentido del oído, muchos testimonios afirmaban no solo oír lo que hablaban otras personas, médicos, enfermeras que se encontraban alrededor de su cuerpo, sino llegar a escuchar sus pensamientos. «Podía ver a quienes me rodeaban y entender lo que estaban diciendo… Más que oírles era que sabía lo que estaban pensando, pero en mi mente, no en su vocabulario real. Lo sabía antes de que abrieran la boca para hablar».[70] Asimismo, la comunicación con los seres etéreos y con el Ser de Luz también se describe como una forma de conexión telepática, sin necesidad de verbalización. Sin embargo, ninguna de las personas entrevistada por Moody mencionó olores o sabores. Uno de los entrevistados afirmó que su visión era más poderosa y

capaz que su cuerpo físico; otro testimonio decía que «daba la impresión de que el sentido espiritual no tuviese limitaciones, de que podía verlo todo, en todas partes».[71]

El momento culminante de la experiencia extracorpórea es el encuentro con el Ser luminoso. Al principio suele ser una luz débil que se va intensificando hasta alcanzar un gran resplandor, su brillo; a pesar de ser intenso, no ciega ni daña la vista, no impide ver el entorno que lo rodea. Este Ser de Luz emana un amor y una calidez que provocan que la persona que vive la experiencia se sienta acogida y a gusto en su presencia. La comunicación con el Ser de Luz se produce de forma directa, clara e instantánea.

> ¡Mi alma estaba fuera! Todo ello hizo que al principio me sintiera muy mal, pero entonces vino esa luz brillante. Parecía un poco apagada al principio, hasta que se convirtió en ese enorme haz. Era una tremenda cantidad de luz; no un gran foco brillante, mucho más. Me daba calor y me invadió una cálida sensación. Era de un blanco brillante y amarillento… Predominaba el blanco. Tremendamente brillante, tanto que no puedo describirla. Parecía cubrirlo todo y al mismo tiempo no me impedía ver cuánto me rodeaba: la mesa de operación, los doctores y enfermeras. Podía verlo todo porque no me cegaba… Desde el momento en que la luz me habló me sentí muy bien; seguro y amado. No es posible imaginar ni describir el amor que llegaba hasta mí.[72]

El encuentro con el Ser luminoso provoca, en ocasiones, que se realice una revisión panorámica en la que o se recorre toda una vida o los momentos que se consideran culminantes, a una velocidad extremadamente rápida y ajena al tiempo ordinario al que estamos acostumbrados. A esta revisión de la vida en la que todo puede ser observado de un único vistazo se la denomina «visión panorámica» porque se trata de una visión global de la vida, de un panorama que puede incluir acontecimientos vitales, una valoración de lo vivido y un *flashforward* a posibles experiencias futuras.[73] También puede ocurrir que escenas muy vívidas de distintas épocas se visionen de forma simultánea y entrelazada como si se tratara de una visión «holográfica»[74] en la que puede dar la impresión de que todo sucede de manera simultánea o de que lo que acontece está suspendido en un tiempo eterno. Esta revisión podría remitir a la idea del juicio final; no obstante, la mayoría de testimonios aseguran no haberse sentido juzgados a pesar de visionar momentos de equivocaciones y egoísmo. El mensaje común de esta experiencia es la importancia del amor y del conocimiento.

En algunos casos, es el mismo Ser de Luz el que invita a retornar al mundo; en otras viene provocado por algún motivo que impide que se cruce un límite, una frontera que parece actuar de mediadora entre este mundo y el más allá. La frontera adopta diferentes formas; puede presentarse como una verja, una puerta, una línea o un lago que hay que atravesar. En el siguiente testimonio este espacio liminal se presenta en forma de neblina.

> Más allá de la niebla había gente… también vi algo que podía tomarse como edificios. Todo era penetrado por una maravillosa luz: un resplandor vivo de amarillo dorado, pero de color pálido… Cuando me acerqué más me sentí segura de que iba a atravesar la neblina; tuve la sensación de maravillosa alegría; no hay palabras para describirla en ningún lenguaje humano. No me había llegado el momento de cruzar la niebla, pues al instante apareció en el otro lado un familiar que había muerto unos años antes. Cerró el camino y me dijo: «Regresa».[75]

Sensitividad extracorpórea de las personas invidentes. Kenneth Ring

Los casos más sorprendentes de ECM son los testimonios de personas ciegas recogidos por el profesor de psicología Kenneth Ring. En sus relatos de percepción sensitiva extracorpórea cercanos a la muerte afirman percibir tanto el entorno mundano como parte o la totalidad del patrón antes descrito de las ECM: reconocer el propio cuerpo yacente, atravesar un túnel oscuro, llegar a un lugar luminoso, reencontrarse con seres queridos y comunicar con un Ser luminoso.

Se dan casos como el de Vicky, de 45 años, ciega de nacimiento, en los que es necesario un período de adaptación a la nueva facultad de ver. Al inicio, las imágenes le resultaron un código extraño y difícil de descifrar. Aun así, Vicky fue capaz de reconocer su cuerpo tendido y el anillo de boda en su mano. «Esta era —dijo— la única vez que supe lo que era ver y lo que era la luz, porque lo experimenté». Tras atravesar una especie de tubo, Vicky cuenta que se vio rodeada de árboles y flores en un lugar de gran luminosidad. Más tarde descubrió la presencia de seres queridos fallecidos. «Allí todo el mundo estaba hecho de luz y yo estaba hecha de luz… Había amor por todas partes. Era como si el amor brotase de la hierba, de los pájaros, de los árboles».[76]

La ECM de Brad sucedió en 1968, en un centro para niños ciegos de Boston. Padecía una neumonía grave y, cuando no pudo respirar más, sintió que se elevaba de la cama y flotaba bajo el techo. Durante esta experiencia pudo ver a su compañero de habitación levantarse de su cama e ir a buscar ayuda. Después se halló en el tejado del edificio y se dio cuenta de que podía ver con total claridad. Vio el cielo nublado y oscuro, vio montículos de nieve, un coche circulando por la calle, el terreno de juego de la escuela y una colina cercana. Después, atravesó un túnel y se encontró en un inmenso campo iluminado por una luz que lo impregnaba todo. Su experiencia continuó hasta encontrarse con un Ser del que emanaba un «amor incontenible». Brad se adaptó de forma natural a la facultad de ver; «Fue como si siempre hubiera sido así… Era tan natural que parecía casi como si siempre hubiera podido ver de ese modo… Nunca he entendido por qué jamás pude seguir viendo al regresar a mi cuerpo, pues era algo tan increíblemente natural… Pensé que sería capaz de llevar este derecho conmigo a la vuelta… Estaba muy cómodo con ello».[77]

También se recogieron testimonios de personas ciegas que describen percepciones táctiles, de un saber más que de un visionar. Ring concluye que tanto las personas videntes como las ciegas en el momento de la muerte entran en un estado de sensitividad que opera mediante una «visión mental». Una visión que permite el acceso directo al ámbito del conocimiento de lo numinoso que en el estado de vigila habitual se encuentra adormecido o velado.

Huellas del más allá. Janis H. Durham

Janis H. Durham (Michigan, 1951) empezó a notar fenómenos extraños tras la muerte de su marido Max. Max, que se consideraba ateo, había muerto de forma rápida a raíz de un cáncer. Antes de morir dejó dicho que si había vida más allá de la muerte intentaría comunicarlo.

A pesar de que apenas llevaban cuatro años de relación, Janis y Max estaban muy unidos. En el momento de la muerte de Max un pesado carrillón que se encontraba en el porche de la casa empezó a sonar. Los relojes se paraban a las 12:44, hora en la que Max había fallecido. Las luces parpadeaban, las puertas se cerraban de golpe y de forma inesperada. Janis también tuvo dos experiencias oníricas muy vívidas en las que vio a Max sano y fuerte, tal y como se encontraba antes de su enfermedad. Otro de los sucesos que sucedió en repetidas ocasiones fue que Janis comenzó a visionar unos hilos dorados y ondulantes. Era una visión hipnotizante que podía llegar a durar varios minutos.

Como Janis estaba muy comprometida con su trabajo de editora y presidenta del periódico *Sacramento Bee,* no se permitió dedicar mucha atención a todos estos sucesos. Sin embargo, el día del aniversario de la muerte de Max apareció la huella de una mano en el espejo del baño. Era una huella de gran tamaño que estaba hecha a base de una especie de polvo blanco. Janis no pudo obviar esta imagen; ya no podía aludir que se debía a imaginaciones suyas: todo el mundo podía constatar la aparición de esa imagen que perduraba en la superficie del espejo. Una imagen similar volvió a aparecer en el espejo durante los dos aniversarios sucesivos de la muerte de Max.

La huella de la mano fue lo que motivó que, finalmente, Janis empezara a investigar si hay una conciencia que perdura tras la muerte. Janis interpretó todos estos fenómenos anómalos como un intento de Max por comunicar con ella. Estaba convencida de que si estos sucesos pudieran demostrarse científicamente, las personas tendrían otra perspectiva de la muerte y eso afectaría a la forma en que vivirían sus vidas.

Al inicio de su investigación, Janis contactó con el físico experimental Paul Wendland, doctorado por UCLA y científico espacial. Wendland le reveló que medir y comprender la luz había sido el objetivo de su vida.

> Nuestra conciencia está separada del cerebro. Es nuestra esencia, nuestra alma. En niveles inferiores, la conciencia tiene forma de cuerpo, pero a medida que avanzamos se reduce nuestro interés por la forma y se desvía la atención hacia el pensamiento. No obstante, a un nivel superior no existe la forma, sino solo la luz.[78]

Cuando Janis lo entrevistó, Wendland había estado trabajando con el doctor Dean Radin, científico del Instituto de Ciencias Noéticas dedicado al estudio de la conciencia. Ambos publicaron los resultados de sus experimentos sobre la capacidad de la mente de incidir en la materia.

A pesar de volverse a casar y cambiar de domicilio, Janis siguió experimentando sucesos extraordinarios que continuaba vinculando a Max. Las alfombras grandes y pesadas se desplazaban inexplicablemente; una huella de un pie de gran tamaño apareció sobre el reposabrazos del sofá y los encuentros con los hilos luminosos seguían sucediéndose, pero ella no era la única testigo: también su marido Jim era capaz de verlos.

Janis interpretó estas comunicaciones de Max como un mensaje que no debía guardarse únicamente para ella, así que, una vez superados sus primeros tabúes, decidió escribir y publicar esta historia.

Un estado de ser. Anita Moorjani

Anita Moorjani nació en India, pero con solo dos años de edad se trasladó junto a su familia a una colonia británica de Hong Kong. En su infancia, el cruce de culturas le creó confusión y resultó ser la semilla de un miedo que se fue colando lentamente en su vida. Siguiendo la tradición india, sus padres querían casarla joven en un matrimonio de conveniencia. Pero su espíritu libre e independiente chocaba con estas imposiciones, al tiempo que iba acumulando sentimientos de culpa y descontento consigo misma.

Contra todo pronóstico y al margen de los arreglos matrimoniales de sus padres, Anita conoció y se enamoró de su actual compañero Danny. Al poco tiempo de casarse, Anita desarrolló un cáncer con el que estuvo luchando casi cuatro años. Cuando la ingresaron en el hospital y entró en estado comatoso, los médicos no pensaban que pudiera sobrevivir.

Durante un coma que duró unas 30 horas, Anita vivió una ECM y escuchó los comentarios de los médicos aunque estos hablaran con su marido fuera de la habitación; también vio cómo su hermano Anoop, que vivía en India, había cogido un avión presintiendo la urgencia de acudir a verla.

La experiencia de Anita sigue algunos de los patrones que Moody reconoce en las ECM. Cuando Anita se separa emocionalmente del drama que vive su familia se ve desplazada a un lugar impregnado de amor, en el que todo se encuentra interconectado como en un gran tapiz. Allí el tiempo no discurre de forma lineal, sino que «todos los puntos temporales» se dan de manera simultánea en una atmósfera de gran claridad.

> La conciencia acrecentada que poseía en ese ámbito expandido era inefable; me resulta imposible describirla a pesar de todos mis esfuerzos. La claridad era asombrosa. «¡El universo tiene sentido! Por fin lo entiendo. ¡Se por qué tengo cáncer!». Estaba demasiado embargada en la maravilla de ese momento como para detenerme en la causa, aunque más adelante la examiné con más detalle. También comprendí por qué había venido a esta vida, y conocí mi verdadero propósito. «¿Por qué de repente entiendo todo esto? —quise saber—. ¿Quién me está dando esta información? ¿Es Dios? ¿Krishna? ¿Buda? ¿Jesús?». Y entonces me embargó la comprensión de que Dios no es un *ser*, sino un *estado de ser*… ¡Y ahora yo era ese estado de ser!
>
> Vi que mi vida estaba intrincadamente entretejida con todo y en todo lo que había llegado a conocer. Mi experiencia terrenal era como un único hilo tejido a través de una inmensidad de complejas y coloridas imágenes en el seno de un tapiz infinito. Todos los demás hilos y colores representaban mis relaciones, incluyendo todas las vidas con las que había entrado en contacto alguna vez […]. Todos y cada uno de los encuentros que había tenido se habían entretejido para crear ese tapiz que representaba la suma de toda mi vida hasta ese instante. Y aunque yo solo era uno de los hilos de ese tejido, era a la vez íntegramente el diseño global final […].
>
> Me di cuenta de que todos estamos conectados. Y no solo todas las personas y criaturas vivientes, sino que sentía como si la entretejida unificación fuera expandiéndose hacia el exterior hasta incluir absolutamente todo lo existente en el universo: cada ser humano, animal, planta, insecto, montaña, mar, objeto inanimado y el cosmos mismo. Me di cuenta de que el universo entero está vivo e infundido de conciencia, incluyendo y abarcando toda vida y naturaleza. Todo y cada cosa pertenece a un Todo infinito y yo estaba intrincada e inseparablemente entretejida con toda la vida. Todos somos facetas de esa unidad: todos somos Uno y cada uno de nosotros tiene un efecto sobre el Todo colectivo.[79]

Anita supo que podía escoger entre permanecer en la sensación de bienestar, amor y gozo infinitos que sentía y volver a su cuerpo. «Había una frontera ante mí, aunque no

era una demarcación física; era más bien un umbral invisible marcado por una variación de niveles de energía. Sabía que si lo cruzaba no habría vuelta atrás. Todos mis vínculos con el mundo físico quedarían permanentemente cercenados». Sin embargo, Moorjani también supo que si decidía regresar a su cuerpo físico y maltrecho por la enfermedad, este se recuperaría en un margen muy breve de tiempo. Decidió regresar; había algo que todavía debía hacer: inspirar con su historia a miles de personas. Explicarnos lo que había visto más allá de su mirada ordinaria y compartir lo que había aprendido.

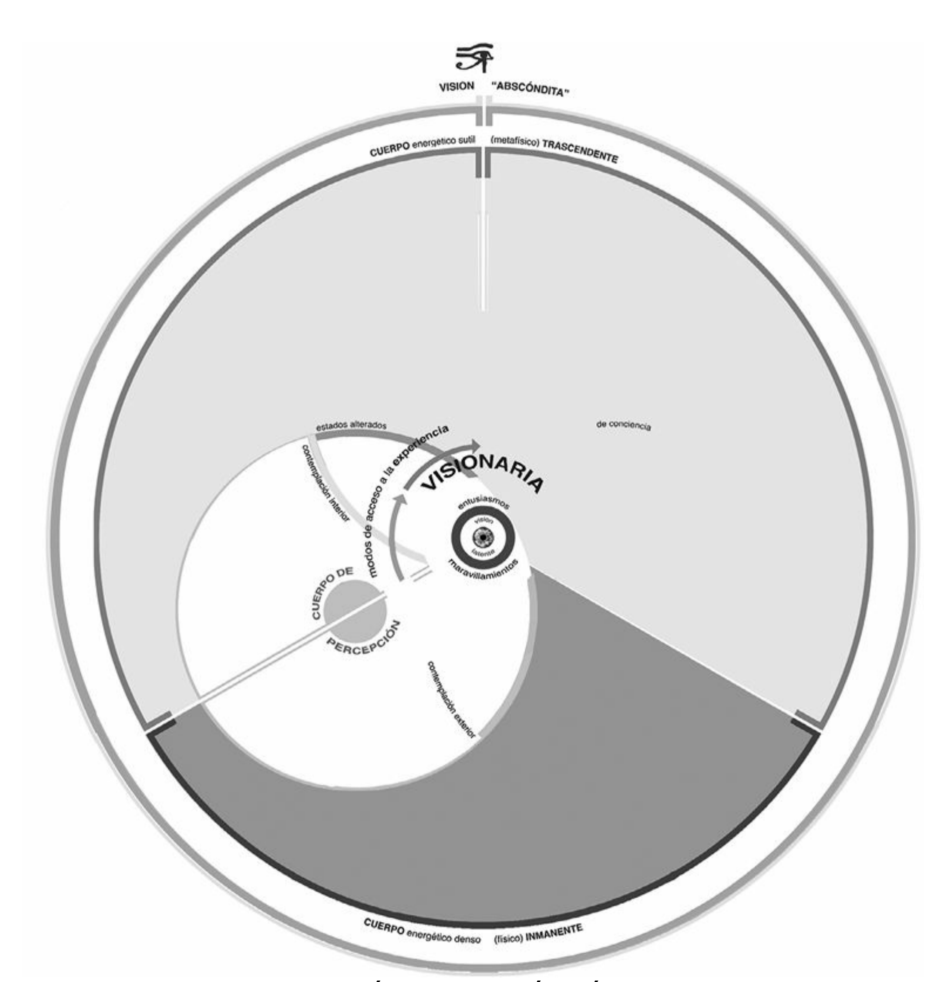
> Me di cuenta de que durante todos estos años, lo único que siempre tenía que haber hecho era ser yo misma, sin juzgarme o sentirme inadecuada. Al mismo tiempo, comprendí que, en el fondo, nuestra esencia está hecha de puro amor. Somos puro amor, cada uno de nosotros. ¿Cómo podríamos no serlo si provenimos del Todo y a él retornamos? Supe que darnos cuenta de eso significaba que nunca más volveríamos a tener miedo de ser quienes somos. Por ello, ser amor y ser nuestro verdadero yo son ¡una y la misma cosa![80]

1. «Has de saber que es tu alma el centro, la morada y reino de Dios. Pero para que el gran rey descanse en ese trono de tu alma, has de procurar tenerla limpia, quieta, vacía y pacífica. Limpia de culpas y defectos, quieta de temores, vacía de afectos, deseos y pensamientos; y pacífica en las tentaciones y tribulaciones», J.A. Valente, *Ensayo sobre Miguel de Molinos,* Barcelona, Barral, 1974, p. 79.
2. Al asceta Simeón el Estilita (400-459) pasó 37 años de su vida meditando sobre una columna. *Stilos,* en griego, significa columna. F.J. Rubia, *La conexión divina,* Barcelona, Crítica, 2002, p. 36.
3. Ibíd., p. 36.
4. Ibíd., p. 36.
5. P.A. Straubinger (dir.), *Vivir de la luz*, Documental, Absoluta Media Films, 2010.
6. E. Underhill, *La práctica del misticismo,* Madrid, Trotta, 2015, p. 28.
7. Ibíd., p. 61.
8. Anónimo, *La nube del no saber*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2005.
9. La hiperventilación y la ausencia de aire, así como su uso combinado, se encuentran en la antigua ciencia india de la respiración o *pranayana*. Otras técnicas específicas se hallan también en los ejercicios de *yoga Kundalini*, el *Siddha yoga* el *Vajrayana* tibetano, la práctica sufí, la meditación budista birmana y la taoísta.
10. Tal es el caso de Marianne, que supo a los trece años que era adoptada. Al iniciar su trabajo como comadrona y presenciar el abandono de un bebé recién nacido intentó contactar con su madre real. Durante las sesiones holotrópicas tuvo visiones de abusos sexuales, de ser violada con saña por un señor que hablaba italiano. También empezó a tener migrañas, que parecían estar vinculadas con un nacimiento traumático. Estaba desesperada al no saber si estas experiencias le habían ocurrido en su temprana infancia. Más adelante, cuando al fin consiguió hablar con su madre, supo que en su nacimiento se tuvieron que usar forceps y que ella había sido concebida de esta forma, violada por un hombre italiano. Su madre había sido rechazada por su entorno, de modo que había entregado a la niña sin ni siquiera tocarla. S. Grof y C. Grof, *La respiración holotrópica. Un nuevo enfoque a la autoexploración y la terapia*, Barcelona, La liebre de marzo, 2011, pp. 172-173.
11. Ibíd., pp. 102-103.
12. J. Campbell, *Mitos de la luz*, Buenos Aires, Marea, 2004, p. 60.
13. V. Merlo, *Meditar. En el hinduismo y el budismo*, Barcelona, Kairós, 2013, pp. 109-110.
14. Los tántricos del Boon Marg o «senda a mano izquierda». D. Goleman, *Los caminos de la meditación,* Barcelona, Kairós, 2009, p. 132.
15. Citado en Bharati, 1970, Ibíd., p. 132.
16. M. Samuels y N. Samuels, *Ver con el ojo de la mente. Historia, técnicas y usos de la visualización*, Madrid, Los libros del comienzo, 1991, p. 11.

17. Una persona que se imagina que está corriendo, contrae de forma muy suave pero perceptible los músculos que utilizaría si estuviera realizando la acción de correr. Ibíd., p. 48.
18. Investigaciones publicadas en *The Journal of Nervous and Mental Disease*, 1963 y 1966. Citado en D. Loy, *No dualidad,* Barcelona, Kairós, 2010, p. 98.
19. Ibíd., p. 99.
20. M. Eliade, *Mitos, sueños y misterios,* Barcelona, Kairós, 2005, pp. 226-231.
21. Además de los tambores, hay una amplia variedad de instrumentos que se utilizan en los rituales chamánicos de forma rítmica y repetitiva. El uso simple y reiterado de las claquetas, las campanillas, las baquetas, los gongs, brazaletes, sonajas, así como el arco musical o birimbao que produce un sonido vibrante y reiterado se da en pueblos indígenas de diversas partes del mundo. M. Harner, *La cueva y el cosmos, op. cit.,* p. 82.
22. G. Wasson, A. Hofmann y C. Ruck, *El camino a Eleusis,* México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 235.
23. Ibíd., p. 235.
24. G. Wasson, *El camino a Eleusis, op. cit.,* pp. 28-29.
25. «Antes de que lo hiciera Wasson, nadie tomaba los honguitos solo para encontrar a Dios. Siempre se tomaron para que los enfermos sanaran». Á. Estrada, *Vida de María Sabina. La sabia de los hongos,* México, Siglo XXI, 1977, p. 93.
26. Ibíd., pp. 125-126.
27. Ibíd., p. 81.
28. El hecho de que un número tan elevado de iniciados accediera a la visión apunta a la provocación de la misma, ya que un tipo de vivencia místico-visionaria sin inducción se da, de manera habitual, a nivel particular.
29. H. Smith, *La percepción divina,* Barcelona, Kairós, 2001, p. 67.
30. *Rig-Veda,* VIII, 48. Ibíd., p. 81.
31. M. Eliade, *Chamanismo y vocación mística,* México, Fondo de Cultura de Económica, 1960, p. 25.
32. «El denominador común de las bebidas llamadas yagé, caapi o ayahuasca es el Banisteriopsis; los indios creen, en general, que si se le añaden una o varias clases de plantas, la mezcla resulta más fuerte» M. Harner, *Alucinógenos y chamanismo,* Madrid, Labor, 1976, p. 16.
33. Ibíd., pp. 45-46.
34. Testimonio de Albert Hoffman citado en J.C. Ruiz, *Albert Hoffman. Vida y legado de un químico humanista,* Barcelona, La liebre de marzo, 2015, p. 265.
35. Ibíd., p. 30.
36. Ibíd., p. 33.
37. Ibíd., pp. 113-116.
38. D. Sófocles, *Onironáutica*, La Coruña, Oeral, 2010, p. 14.
39. Homero se refiere a él como un médico célebre. Se lo representa acompañado de una serpiente, la cual «simboliza las fuerzas poderosas y ambivalentes del inconsciente y los poderes curativos de la naturaleza». «Las fuentes griegas ponen constante énfasis en que Asclepio se ocupaba tanto del cuerpo como de la mente del enfermo». J. Siruela, *El mundo bajo los párpados,* Gerona, Atalanta, 2010, pp. 88 y 92.
40. J. Campbell (ed.), *Mitos sueños y religión*, Barcelona, Kairós, 1997, p. 75.
41. M. Samuels y N. Samuels, *Ver con el ojo de la mente, op. cit.,* p. 61.
42. C. Wilson, *Rudolf Steiner. El hombre y su visión,* Barcelona, Urano, 1986, p. 78.
43. Este fenómeno lo comprobaron dos investigadores que trabajaban de forma aislada, Alan Worsey y Stephen LaBerge, mediante unos monitores electrofisiológicos, los cuales recibían sus señales oníricas a partir de ciertos movimientos oculares. De este modo, consiguieron mandar el mensaje de que sabían que estaban soñando. E. Havelock, «El sueño lúcido» en R. Walsh y F. Vaughan (eds.) *Trascender el ego. La visión transpersonal*, Barcelona, Kairós. 1994, p. 132.
44. Ibíd., p. 149.

45. Ibíd., p. 47.
46. S. LaBerge, *De la lucidez a la iluminación. El yoga tibetano del sueño,* Barcelona, Kairós, 1994, p. 153.
47. Texto del Dalai Lama, Ibíd., p. 137.
48. P. Kingsley, *En los oscuros lugares del saber*, Gerona, Atalanta, 2006, p. 105.
49. P. Chauchard, *Hipnosis y sugestión,* Barcelona, Oikos-Tau, 1971, p. 11.
50. J. Bordas y M. Valls, *Diálogo con el subconsciente. El poder de la hipnosis,* Barcelona, Integral, 2004, p. 30.
51. N. Crhistopher (dir.), *Origen,* Warner Bros. Pictures, 2010.
52. W. Hudson, *Raíces profundas,* Barcelona, Paidós, 2002, pp. 70 y 98.
53. E. Costa, *El camino de la hipnosis,* Barcelona, Obelisco, 2014, p. 33.
54. E. Costa, *Hipnosis,* Barcelona, Hispano Europea, 2011, p. 67.
55. E. Tolle, *El poder del ahora,* Barcelona, Gaia, 2006, pp. 30-31.
56. Ibíd., p. 31.
57. I. Arabi, *Tratado del amor,* Madrid, Arca de Sabiduría, 1997, p. 41.
58. Rumi, *Uno magnificiente,* Madrid, Mandala, 2001, p. 47.
59. Hadewijch de Amberes, *El lenguaje del deseo,* Madrid, Trotta, 1999, p. 98.
60. S. Grof, *El viaje definitivo*, Barcelona, La liebre de marzo, 2006, p. 93.
61. La investigación de K. Osis y E. Haraldsson, *Lo que vieron a la hora de la muerte,* Madrid, EDAF, 1990, fue pionera en este ámbito; recoge los testimonios presenciales de médicos y enfermeras de EE.UU. e India de experiencias del final de la vida.
62. P. Fenwick y E. Fenwick, *El arte de morir,* Gerona, Atalanta, 2008, p. 23.
63. Ibíd., p. 27.
64. Ibíd., p. 29.
65. Ibíd., p. 223.
66. Ibíd., p. 224.
67. El Instituto Monroe fue fundado por Robert Monroe, quien en el año 1958 experimentó espontáneamente experiencias fuera del cuerpo. Al principio, con el único fin de entender lo que le había sucedido, fundó un Instituto de Investigación sobre la expansión de la conciencia. Más adelante los medios desarrollados en el Instituto servirían para que otras personas pudieran tener acceso a estas mismas experiencias extracorporales.
68. E. Kübler-Ross, *La rueda de la vida,* Barcelona, Ediciones B, 2005.
69. El siguiente testimonio relata cómo tras un accidente de coche el ser o el espíritu de la persona sale fuera de su cabeza. «No era nada doloroso; era como si se elevara y estuviera por encima de mí». «Mi ser sintió que tenía densidad, pero no una densidad física; no sé de qué tipo, imagino que ondas o algo semejante… Era pequeño y como si fuera circular, pero sin contornos rígidos. Podría recordar a una nube». R. Moody, *Vida después de la vida,* Madrid, EDAF, 1977, pp. 63 y 64.
70. Ibíd., p. 67.
71. Ibíd., p. 67.
72. Ibíd., p. 77.
73. Aunque las visiones panorámicas de revisión de la vida son las más frecuentes, hay testimonios en los que la persona contempla posibles experiencias futuras. Estos testimonios prospectivos desafían la hipótesis de que las visiones tengan conexiones evidentes con la memoria. F. Green y S. Krippner, *¿Vida después de la muerte?*, Barcelona, Kairós, 2001, pp. 77-78.
74. S. Grof y J. Halifax afirman que la visión panorámica tiene propiedades «holográficas» que permiten la visión simultánea de distintas épocas «como parte de un mismo continuo». Ibíd., pp. 86-87.
75. R. Moody, *Vida después de la vida, op. cit.,* p. 85.
76. K. Ring, «*La visión mental: la visión sin ojos en los ciegos*»*,* capítulo recogido por D. Lorimer (ed.) en *Más allá del cerebro, op. cit.,* p. 67.
77. Ibíd., p. 74.

78. J. Durham, *La mano en el espejo*, Barcelona, Luciérnaga, 2015, p. 113.
79. A. Moorjani, *Morir para ser yo*, Madrid, Gaia, 2012, pp. 100-103.
80. Ibíd., p. 111.



Denominamos experiencia visionaria a la visión que va más allá de lo ordinario y que se produce cuando hay un desplazamiento del Cuerpo de Percepción. Se trata de una visión que no necesita enfocarse hacia el exterior, sino que se produce en el interior, a partir de una incidencia directa de ondas en el cerebro que estimulan registros internos mediante distintos tipos de sensitividad.

LA EXPERIENCIA VISIONARIA

El Cuerpo de Percepción dispone de órganos exteriores para la visión ordinaria y órganos interiores para la visión extraordinaria. Hemos visto cómo esta segunda visión sensitiva se activa a través de los modos de acceso que alteran los ritmos respiratorios, vitales y perceptivos.

Denominamos a este tipo de visión que va más allá de lo ordinario y que se produce cuando hay un desplazamiento del Cuerpo de Percepción, experiencia visionaria. Se trata de una visión que no necesita enfocarse hacia el exterior, sino que se produce en el interior a partir de una incidencia directa de ondas en el cerebro que estimulan registros internos mediante distintos tipos de sensitividad.

De esta forma, los sensitivos enfocan su mirada hacia algún punto de su cerebro, para ver, sin necesidad de que la luz atraviese sus ojos externos. Hay un tipo de personas que denominamos «transformados» porque acceden de forma deliberada a la experiencia visionaria, ya sea a partir de sus talentos naturales —como es el caso de los propios sensitivos y chamanes—, porque han desarrollado y potenciado esa capacidad de percibir alterada —como es el caso de los místicos y creadores—, porque padecen alguna patología o porque se encuentran en la frontera entre la enfermedad y la genialidad, como es el caso de los *savants*.

LOS TRANSFORMADOS

Consideramos «transformadas» a todas aquellas personas o personalidades que, debido a algún tipo de alteración en su Cuerpo de Percepción, sobrevenida o provocada, han accedido a otros niveles de percepción y han conseguido enfocarse o vivir en ese estado alterado de forma permanente, casi permanente o periódica. Para ello han tenido y tienen que ejercer un esfuerzo voluntario y consciente, en unos casos, o una adaptación en los casos involuntarios para modificar sus estados ordinarios de percepción y mantenerse en ellos como personas transformadas.

Podemos interpretar el estado ordinario del Cuerpo de Percepción como un estado de vivencia y conciencia inerte, entendiéndose por inerte esa predisposición a la permanencia, a la tendencia a conservar el estado de movimiento y vibración sin excesiva agitación, valorándose lo establecido y ya codificado como experiencia y conocimiento. La inercia del Cuerpo de Percepción contraído es, pues, la resistencia a todo cambio o evolución. El estado ordinario tiene y dispone de una masa de pensamiento que estructura las vivencias perceptivas y las vibraciones energéticas convenientes en un movimiento de baja intensidad y de supervivencia energética.

La alteración de la inercia se produce cuando ese estado contraído del cuerpo se ve sometido a nuevas percepciones por ampliación del propio campo de experiencia o por la irrupción de otros campos de sentido.[1] Todas esas nuevas percepciones son para la inercia establecida vivencia de momentos intensos, vivencia de intensidades, de gran agitación perceptiva, de un movimiento intensificado. En ese movimiento se da una transformación de energía que siempre implica una cierta pérdida de la misma. Entiéndase no solo pérdida de energía física, sino también psíquica.

Así pues, a mayor intensidad de la vivencia, mayor disipación de energía. Para evitar esa disipación hay que reducir la intensidad del momento sin perder la vivencia del mismo. La intensidad se reduce y se hace soportable aumentando la tensión[2] del momento. Un Cuerpo de Percepción en tensión es un cuerpo que sale de su inercia y soporta nuevas y distintas relaciones de sentido de manera simultánea.

La capacidad de transformar, de dominar los procedimientos para soportar las tensiones es lo que permite disminuir la intensidad del momento y no disipar la energía preservando la conciencia de ese momento de alta tensión y supravivencia energética. Una personalidad transformada permite desarrollar la percepción a otros niveles sin graves pérdidas de energía ni de sentido. Es por ello que los transformados consiguen mantener los gradientes de tensión de su Cuerpo de Percepción en modo elevado, gestionando la intensidad de sus vivencias, lo que favorece un acceso casi constante a los campos de saber, conservando la energía y sin perder el flujo de sentido al que acceden o reciben. Dada esta tensión sin pérdida de energía, es más, con la energía mantenida en

alto voltaje, se los percibe con más vitalidad. Potencia que pueden canalizar, a veces, en ciertas facultades o poderes prácticos en su ámbito de acción.

Los transformados, precisamente debido a esta transformación, apenas regresan a su estado inerte, a su percepción ordinaria; a lo sumo lo hacen de forma recurrente, según el nivel de tensión que puedan alcanzar. Los transformados han trascendido o trascienden periódicamente su percepción ordinaria, su inercia, su masa y carga de pensamientos ordinarios y se abren a otro campo de experiencia y de sentido de la realidad, de modo que su asedio de la misma también se transforma. Los transformados vivencian su percepción accediendo a otros niveles de intensidad, recibiendo otras cargas de sentido y sintiéndose atraídos por esos campos de saber. Independientemente del enfoque y uso de su percepción, son personas crecidas, ensanchadas, ampliadas.

FIJACIÓN CONSCIENTE O VOLUNTARIA DEL ESTADO ALTERADO

La fijación consciente o voluntaria del estado alterado se da, o bien en el marco de algún tipo de tradición con sus protocolos y procedimientos, o bien en el contexto de una cierta transmisión que da legitimidad a ese tipo de experiencias.

En el primer caso, se accede a la transformación por aprendizaje, normalmente sobre la base de un cierto nivel de facultades previas del neófito o por visión suprasensible por parte del instructor que, por supuesto, es también un transformado. En el segundo caso, la persona transformada ya posee unas facultades sensitivas que aprende a desarrollar de forma autodidacta. La evidencia de los efectos de estos dones es lo que le hace merecedor de un cierto reconocimiento y orientación de sus facultades.

Hay que dejar claro que la distinción, sobre todo nominal, que establecemos, dista mucho de ser nítida, dado que se mezclan y combinan capacidades y enfoques entre todas las personalidades y modos de fijación. Así, cualquier alteración psicofísica se puede evaluar como una patología de base, y viceversa, en la medida en que todas viven y desarrollan algún tipo de sensitividad.

Consideramos cuatro variantes de transformados, personas que han fijado de forma consciente o voluntaria los estados alterados de conciencia y que acceden a ellos con cierta periodicidad o permanencia: los sensitivos, los chamanes, los místicos y los creadores. Ya hemos visto que los sensitivos son personas que se especializan en algún tipo de talento natural o sobre esa base desarrollan varios enfoques; intervienen en la realidad de los acontecimientos a través de la visión, la sanación, el augurio, la mediumnidad y la canalización. Asimismo, los chamanes, los místicos y los creadores son también personas sensitivas, solo que los primeros se enfocan principalmente en la sanación, los segundos se instalan en el estado oceánico, enfocándose hacia la santidad, y los terceros enfatizan e integran enfoques del resto de transformados en proporciones distintas a los demás. Se puede decir que el creador es el chamán que dibuja, que crea esquemas o signos de energía, que es el místico que describe mundos y cartografía estados visionarios, o que es un sensitivo que desarrolla diagramas. En definitiva, los creadores intervienen la realidad dando una «visión» o una imagen de la misma.

Fijación del estado inspirado

Uno llega a ser de la misma sustancia
que aquello que ocupa su mente.

Upanishad

El estado inspirado es un estado de máxima tensión y de máxima atención en extensión o en profundidad. Esta tensión es la que provoca el desplazamiento del Cuerpo de Percepción y, para ello, como hemos visto, se deben alterar los ritmos del metabolismo y las ondas cerebrales. Los transformados acceden a la inspiración de forma natural o provocada a través de un proceso orgánico y consciente que incorpora algunos o varios de los modos de acceso a la visión que hemos detallado.

La fijación se da en sus propios Cuerpos de Percepción; por ello devienen seres transformados, pero además pueden apoyarse en la transcripción e interpretación de sus incursiones en los campos del saber a través de la incidencia en la realidad de los acontecimientos, en la realidad de las energías o sanación, la santidad o la creación.

Los creadores, en su propósito de experimentar la visión, recurren a distintas vías de alteración de la conciencia para facilitar el estado de trance durante los procesos de creación. Veremos que en las prácticas tradicionales, la oración, el ayuno, la contemplación, la visualización para la identificación con la divinidad, la recitación, la observancia de los sueños son recursos que se utilizan con frecuencia con el fin de despertar la sensitividad. No obstante, en ocasiones el mismo acto de creación deviene un ritual que propicia estados de inspiración, el acceso al Cuerpo de Saber y fusión con lo numinoso. La focalización y la concentración continua que es imprescindible en la fase de manufacturación de un mandala o en las obras ritualísticas del creador contemporáneo alemán Wolfgang Laib (1950) devienen en sí mismas un modo de alteración de la conciencia.

Meditación en el arte tradicional. La interiorización de la imagen

En el arte de la vida, nos dice Ananda K. Coomaraswamy, «el artista no es un tipo especial de ser humano, sino que todo ser humano es un tipo especial de artista».[3] La vida y todas las acciones que llevamos a cabo son una excusa para transformarnos y experimentar lo numinoso. La función de la persona creadora consiste en traducir esta experiencia de un modo intensificado para los sentidos. Por ello, la práctica del arte tradicional incorpora la meditación como una parte indisociable del proceso creativo y su contemplación deviene también parte de este proceso devocional o iluminativo.

El imaginero indio, el creador del icono, debe realizar previamente una total identificación con él en un proceso de meditación yóguica a través del cual elimina «las influencias de las emociones fugitivas y de las imágenes de las criaturas». Solo después de haber purificado su mente procede a visualizar la forma arquetípica o angélica del objeto que se dispone a materializar, para que, finalmente, se produzca la total comunión entre el que ve y lo visionado. El fin del arte zen de China o Japón es el resurgir del ser

espiritual por la experiencia inmediata. El arte del paisaje chino y japonés exige al artista una mirada pasiva y receptiva que responde al estado *wuwei,* que significa «no acción». Se trata de un observar sin interferencia, un «no forzar nada» permitiendo que la imagen del paisaje «florezca» por sí misma. La finalidad de la contemplación es encontrar un equilibrio entre «el hacer y el no hacer que produce la obra de arte perfecta».[4] La inmediatez y la espontaneidad caracterizan al arte zen, el cual se basa en una intuición expresada mediante la pintura o la tinta de forma irrevocable, ya que no puede borrarse ni modificarse. Tal como apunta Coomaraswamy «el zen no es solo una vía hacia la experiencia perfecta; es también una vía hacia el perfeccionamiento del carácter».

Para componer los *thankas* tibetanos, lienzos enrollables que representan la imagen de Buda así como otras divinidades, es necesario prepararse mediante la lectura de textos tradicionales sagrados que van conduciendo al artista a un estado especial que le capacitará para la manufactura de estas obras religiosas. La pintura visionaria de *thankas* surge de estados de profundo ensimismamiento y trance y son realizadas por monjes que no solo disponen de un gran dominio de la técnica, sino de una intensa espiritualidad. Los *thankas* visionarios combinan arte y misticismo; los dioses, diosas, espíritus y demonios que pueblan el *thanka* reflejan las visiones místicas de los monjes.[5] Para su manufacturación, en ocasiones, se aíslan durante días de su entorno habitual y pintan el *thanka* sin interrupción. Se trata de un tipo de pintura que exige mucha concentración, ya que no permite la corrección de errores.[6]

La liturgia del mandala requiere de una serie de ritos y purificaciones, tanto del lugar escogido para su realización como del neófito que ha sido reconocido por su maestro con el propósito de probar su madurez espiritual. La purificación del oficiante implica la abstinencia, el ayuno y el baño. Solo cuando el neófito y el lugar han sido purificados el maestro puede realizar el trazado del mandala por medio de dos cuerdas. Después hay que evocar a los dioses para que se aposenten en él. Antes de que el neófito pueda ser llevado frente al mandala debe reunir «una especie de estado de gracia o de pureza». Su única motivación debe ser la «reintegración de sí mismo como Buda»[7] a través de la interiorización de su imagen luminosa.

La creación del arte contemplativo es una forma de iniciación que, al mismo tiempo, tiene como fin último provocar el despertar y la iluminación.

Meditaciones en el arte contemporáneo

En la contemporaneidad, los creadores encontramos en los procesos de creación un refugio para la práctica de la interioridad. Ya sea de forma consciente o inconsciente, recurrimos a algunos de los métodos de estas culturas tradicionales. Más que en cualquier otra época, la creación es el resquicio que nos queda para despertar la sensitividad y procurar la experiencia visionaria. Lo numinoso encuentra una vía de manifestación a través de la vivencia individual del creador contemporáneo, desamparado de toda tradición.

Un ejemplo claro de creación y práctica meditacional es el proceso del creador Wolfgang Laib (Metzingen, 1950), el cual reconoce que su bagaje artístico está más

próximo a Oriente que a Occidente. Laib realiza la meticulosa labor de recoger el polen de las flores que después esparce en formas cuadradas o rectangulares en el suelo de la sala de exposición. El resultado son unas superficies cromáticas de gran belleza, sutilidad y tan efímeras como los mandalas budistas. Para Laib «el arte posee un potencial de apertura, un poder visionario que es prácticamente imposible de encontrar en otras áreas». «Lo imposible, lo invisible, las visiones, puede convertirse en algo real si lo intentamos de verdad»,[8] afirma Laib.

Otros artistas como Marina Abramović (Belgrado, 1946), Richard Long (Bristol, 1945) o Andy Goldsworthy (Cheshire, 1956), utilizan de forma explícita la práctica ritualística y meditativa en su quehacer creativo; sin embargo, el método de la interioridad, del aislamiento en el estudio para la búsqueda de visión, es una praxis común a muchos de los creadores de nuestro tiempo.

FIJACIÓN INCONSCIENTE O INVOLUNTARIA DEL ESTADO ALTERADO. PATOLOGÍAS DE LA SENSITIVIDAD

En el extremo opuesto a las personas que Shafica Karagulla denominó «supersanas», por el desarrollo superior de su sensitividad, o del tipo de sensitivos que nosotros hemos llamado «transformados», chamanes, místicos y creadores, que han conseguido fijar el estado alterado de percepción de forma consciente y voluntaria, se encuentran quienes han fijado el estado alterado de visión pero de forma inconsciente e involuntaria.

Son personas que padecen alucinaciones que empañan su percepción cotidiana de la realidad. Estas visiones incontroladas, carentes de significado para quien las experimenta, en la mayoría de los casos no potencian el conocimiento y la salud, sino todo lo contrario: suelen aislar al paciente en un mundo particular y lo sumen en una situación de desamparo.

El caso de los *savants* es un caso excepcional, ya que son personas que viven los extremos de la discapacidad y la sensitividad exacerbada. Se encuentran a medio camino entre el talento y la patología.

Savants

Los *savants*[9] son personas que tienen habilidades asombrosas para calcular fechas, realizar complejos cálculos matemáticos, dibujar, interpretar música o aprender multitud de lenguas. Por contrapartida, padecen discapacidades físicas, mentales o motrices. En ocasiones se encuentran dentro del espectro autista, tienen dificultades para socializarse y empatizar con los sentimientos de otras personas. Cambiar una rutina puede conllevar una crisis, ya que se sienten bien ante las actividades repetitivas. Suelen ser capaces de percibir los detalles; sin embargo, les resulta difícil tener una idea de conjunto. Es como si hubiera una descompensación cerebral y el exceso de habilidad en un extremo fuera consecuencia de la carencia para el resto de capacidades. Son personas que se encuentran en el umbral entre la genialidad y la disfuncionalidad.

El psicólogo de la Universidad de Wisconsin, Darold Treffert, cree que las personas con talentos asombrosos utilizan un circuito neuronal distinto. Lleva cuarenta años investigando a estos sabios prodigiosos, de los que hay reconocidos unos cien en todo el mundo. Según Treffert, tienen un don para la música, el arte o las matemáticas, que viene con ellos de nacimiento, ya que saben cosas que nunca han aprendido. No obstante, también se dan casos en los que estas habilidades emergen tras algún accidente, golpe en la cabeza o al padecer algún tipo de lesión cerebral. Treffert cree que estas habilidades ya se encontraban en la persona, pero de forma aletargada, y el accidente actualiza un don que antes solo era solo potencialidad. Treffert atribuye estas capacidades innatas a la liberación de la tiranía del hemisferio izquierdo del cerebro. El hemisferio izquierdo se encarga del lenguaje y de la lógica, mientras que el derecho se encarga del arte, las matemáticas y las capacidades musicales. Durante la formación de los hemisferios del feto, el hemisferio izquierdo puede quedar dañado por la testosterona que interfiere en el ensamblaje de los circuitos neuronales, de manera que el derecho se compensa, desarrollando increíbles dotes creativas y matemáticas.[10]

El profesor Allan Snyder, director del Centro Mental de la Universidad de Sidney, investiga con una técnica llamada «estimulación magnética transcraneal» (EMT) si las dotes de los *savants* pueden estimularse y activarse en cualquier persona. La EMT inhibe zonas específicas del cerebro izquierdo para inducir un mayor acceso de las áreas del cerebro responsables de recopilar información sin filtros. Sus experimentos testimonian un aumento temporal en la capacidad de dibujar de forma más detallada y una lectura más precisa, ambas características comunes a las personas con síndrome de *savant*.

El Monte Everest de la memoria. Kim Peek

La película *Rain Man,* de 1988, ayudó a popularizar a las personas con síndrome de *savant*. En ella, Dustin Hoffman interpreta a una persona autista que tiene una capacidad innata para calcular cifras. El guionista de la película, Barry Morrow, se inspiró en una persona real, Kim Peek.

Kim Peek (1951-2009) nació con una discapacidad física y mental; no era capaz de desenvolverse en las tareas cotidianas, pero leía quinientas páginas de un libro en una sola hora usando cada uno de los ojos para leer una página distinta, además de memorizar el noventa y ocho por ciento de lo que leía. En el momento de su muerte se estima que había memorizado unos nueve mil libros. También tenía memoria calendárica; se le podía preguntar una fecha aleatoria de cualquier año y podía decir al momento que día de la semana era. Era un experto en multitud de materias, pero no sabía interpretar los textos que memorizaba o sacar conclusiones de su lectura. A pesar de no tener aptitudes musicales era capaz de escuchar cualquier canción y reconocer al autor de miles de piezas musicales tras escuchar unos pocos segundos de la melodía. Se decía de él que era «el monte Everest de la memoria».

Burbujas de creatividad. Tommy McHugh

Tommy McHugh (1949-2012) se convirtió en *savant* a consecuencia de sufrir una hemorragia cerebral que derivó en una necesidad compulsiva de escribir poesía y pintar. McHugh era un constructor de Liverpool que nunca había cogido un pincel. Tras sufrir la hemorragia, perdió la memoria y comenzó a sentir que la creatividad emergía a borbotones, como un caudal de imágenes imposible de contener. «En mi cabeza explotan burbujas de creatividad; es imposible detenerlas; son como un río de lava desbordado».[11] Crear era para él una forma de configurar un nuevo mundo; pintaba sin descanso, llenando las paredes y el suelo de su casa, creando imágenes que iba modificando mientras añadía capas de pintura. Entre sus dibujos abundan las caras que, según él mismo explica, son su propio rostro pidiendo ayuda.

Nacido en un día azul. Daniel Tammet

Veo cosas en mi cabeza como pequeñas centellas y solo en el último momento las centellas me dicen lo que significan.

Daniel Tammet

Daniel Tammet nació el 31 de enero de 1979 en Londres. Como era miércoles era un día azul; los miércoles, como el número 9, siempre son azules. Cuando era pequeño, Daniel sufrió un ataque de epilepsia y a la edad de veinticuatro años se le diagnosticó el síndrome de Asperger, una forma de autismo relativamente suave que permite una elevada funcionalidad. En su infancia y adolescencia tuvo dificultades para socializarse y relacionarse con las personas de su entorno, aunque el hecho de formar parte de una familia de nueve hermanos pudo haber contribuido a que aumentara su capacidad de empatía, aprender a sostener la mirada y relacionarse. Daniel percibe de forma sinestésica, visual y sensorialmente. La sinestesia es consecuencia de una mezcla neurológica de los sentidos, cuyos resultados más comunes son la capacidad para ver letras y números en colores, vibraciones, luminosidades y tamaños distintos.

> Siento los números de una forma muy visual, usando colores, texturas, formas y secuencias de cifras que forman paisajes en la mente; es algo que surge como si tuviera una cuarta dimensión. Por ejemplo, el número 1 se puede presentar como algo brillante y resplandeciente, casi como si me enfocaran con una linterna en la cara; el número 2 es como un movimiento a la deriva; el 5 es como si fuera un trueno o el sonido de una ola contra la roca; el 6 es muy pequeño, en realidad es el que más dificultad tengo de visualizar, es como una ausencia de algo, como un vacío, un abismo o un agujero negro; el número 9 es el número más grande, es muy alto, incluso puede llegar a intimidar.[12]

Daniel hace cálculos matemáticos en un breve lapso de tiempo y ha batido un record al recordar 22 514 dígitos de la letra *pi*. También es capaz de hablar once lenguas y aprender una nueva en no más de una semana. Para los científicos, Daniel es un caso muy especial, dado que él mismo es capaz de explicar cómo percibe su entorno, las palabras y los números que desde la infancia han sido un refugio de calma.

> Hay momentos, justo antes de dormir, en los que mi mente se llena de repente de luz blanca, en la que solo puedo ver números —cientos, miles de ellos— pasando rápidamente frente a mis ojos. La experiencia es bella y tranquilizadora. Algunas noches, cuando me cuesta dormir, me imagino caminando por mis paisajes

numéricos. Luego me siento seguro y feliz. Nunca me he sentido perdido, porque las formas de los números primos actúan como indicadores.[13]

Tammet es capaz de llevar una vida independiente; ha creado una página web para enseñar idiomas llamada Optimnem y ha publicado varios libros sobre su vida, su pasión por los números, la génesis de la genialidad y la creatividad.

La visión fractal. Jason Padgett

Veo fragmentos y partes del Teorema de Pitágoras
en todas partes. Cada pequeña curva, cada espiral,
cada árbol es parte de la ecuación.

Jason Padgett

Jason Padgett comparte con Daniel la obsesión por el número *pi* y la atracción por los números primos. Como Daniel, Jason también percibe de forma sinestésica, solo que las imágenes que ve son complejas estructuras matemáticas. Antes de que fuera brutalmente atacado en el exterior de un bar de karaoke, Jason no tenía especial interés por las matemáticas ni por la geometría y se dedicaba a vender muebles en Tacoma, Washington. Sin embargo, el incidente lo llevó a desarrollar una habilidad para visualizar fractales de forma intuitiva. En su día a día, Jason no puede evitar contar todo lo que ve, cada número hace surgir una imagen, un patrón nuevo. Es como si cada número o forma fuera la semilla de un fractal. Para Jason todo son fractales, reflejos de una estructura infinita que dibuja manualmente con la precisión de un ordenador. En el siguiente extracto, el mismo Padgett explica cómo percibe su entorno cotidiano.

Lo primero que hago cuando me levanto por la mañana es ir al baño, abrir el grifo y llenar el lavabo. Miro cómo fluye el agua y puedo visualizar las estructuras geométricas que se van formando como una telaraña de vibrantes remolinos. Las veo nítidamente, como si el agua estuviera quieta y congelada, una sucesión de hileras de miles de cristales, de diamantes diminutos. Mientras me lavo los dientes, me esfuerzo en memorizar cada ángulo, cada simetría, cada intersección… Luego me siento en la mesa de la cocina y me dedico a dibujar esa imagen que sigo viendo en mi mente mientras tomo un café. En algún momento miro distraído la superficie del café, la perfecta espiral que forma la nata. Y compruebo que es un fractal, una forma que se repite en la naturaleza, desde las conchas de los moluscos a la manera en que se agrupan las galaxias. Y la dibujo. Y así continuamente.[14]

El síndrome de *savant* de Jason, como el de Tommy McHugh, es adquirido. La lesión de Jason, aunque devastadora, abrió una compuerta en su cerebro que hizo que todo se le apareciera a través de formas vibrantes y geométricas. Tras el incidente, Jason se sentía una persona distinta, casi desconocida. Él, que era una persona extrovertida, se enclaustró dentro de su casa durante más de tres años; incluso llegó a tapar las ventanas con mantas para aislarse del exterior. Ese retiro voluntario fue, según él mismo explica, necesario para llegar a aceptar y comprender la nueva persona en la que se había convertido. Antes del ataque solo le interesaba salir con sus amigos, ir a cantar al karaoke, sus músculos y su peinado, pero ahora era una persona introvertida a la que le inquietaban los grandes interrogantes sobre el origen de la vida y el cosmos. Un día en

que se le había acabado la comida y se vio obligado a salir de casa tuvo una visión reveladora en la que comprendió el número *pi* al contemplar los reflejos de la luz en la ventana de un coche.

> Como muchos fenómenos visuales que percibía ahora, se trataba básicamente de luz reflejándose en un cristal, pero en una manifestación geométrica extraordinaria. Los rayos se desplegaron de ella como los radios de una rueda de bicicleta o el radio de un círculo. Eran iridiscentes y yo fui raptado, al tiempo que me perdía en el potencial infinito de todo ello. Parecía una luz de láser que se hubiera encendido en alguno de mis bares favoritos de antaño, aunque un millón de veces mejor. Mirando fijamente este despliegue de luz, me sentí totalmente abrumado e inspirado. Para mi nuevo yo tan entusiasmado con las matemáticas y la física, esto era una revelación. Yo estaba literalmente sobrecogido, diciendo una y otra vez; «¡Oh Dios mío! ¡Esto es asombroso!», cuando entendí por primera vez que lo que estaba viendo era la representación de *pi* […]. Ojalá pudiera explicar a todo el mundo el momento *eureka* que tuve ese día —un círculo subdividido por brillantes, iluminados triángulos—. Pero cuando intento explicar mi inspiración, la gente dice que para ellos mi visión sería solo un arco de luz o un halo o reflejo. No podía creer que fuera algo tan mundano cuando para mí había sido una experiencia cumbre. Buscaba las mejores palabras para representar esto. A menudo me encontraba con las manos en el aire, trazando lo que veía, haciendo señales con mi dedo. Todo lo que obtenía a cambio eran miradas en blanco. Me di cuenta de que para mí las cosas nunca volverían a ser lo mismo. Toda la vida vería la estructura profunda de las cosas mientras que todo el mundo que conocía todavía estaba patinando en su superficie. Era como si me hubieran instalado algún tipo de lentes de contacto con visión microscópica y rayos X. Buscaba las palabras para capturar esta belleza y, más aún, la verdad que creía que esta estructura representaba, pero siempre acababa tartamudeando. Finalmente, cogí un lápiz e intenté dibujar lo que veía.[15]

El dibujo fue para Padgett el medio que le permitió explicar aquello que veía y no conseguía articular con palabras. Lo curioso fue que a él nunca se le había dado bien dibujar. «Yo nunca había sido capaz de dibujar en el pasado pero ahora era bastante bueno. El lápiz no parecía un extraño en mi mano, sino más bien una extensión mía y de mi mente. Me sentía impulsado a dibujar y casi no hice nada más. Estaba sorprendido por mi repentina facilidad con el lápiz; era como si alguna otra persona me estuviera apretando el puño y guiando mi mano».[16]

Sin embargo, estos talentos asombrosos no llegaron solos, sino que, tal como sucede en los casos de savantismo, fueron acompañados de algún tipo de disfuncionalidad. Algunos síntomas postraumáticos que padeció Padgett fueron dolores crónicos, agorafobia y aversión a los gérmenes. Para sobrellevar mejor el malestar, Jason empezó a practicar la meditación. Lo maravilloso y desconcertante fue que tenía una habilidad especial para focalizar su atención y que la práctica de la meditación otorgó a sus visiones tridimensionalidad. Un día, mientras meditaba en su casa, comenzó a pensar en un pentágono; mientras lo dibujaba y lo exploraba mentalmente, la imagen que solía visualizar de forma bidimensional adquirió una tercera dimensión.

> Estaba allí sentado, explorando el despliegue del pentágono. Entonces me di cuenta de que podía cambiar el foco de atención y lanzar figuras fuera de mi vista y ponerlas a mi alrededor, convirtiéndome yo en el centro. Podía focalizar unas u otras y flotar sobre las figuras por debajo, incluso por atrás, proyectando mi conciencia en el espacio. Era increíble. Veía por primera vez cómo todo tenía profundidad y estaba paralizado. En lugar de ver las líneas planas como solía, ahora me parecía como si algunas líneas estuvieran detrás de las otras. Nunca había visto algo tan maravilloso.[17]

Alucinaciones. Oliver Sacks

Hay un tipo de visiones no buscadas que sume a quien las experimenta en un estado de impotencia. A menudo son visiones de contenidos poco significativos, consecuencia de alguna patología de los ojos o del cerebro, que aparecen sin previo aviso y que pueden permanecer instantes o días. Por lo general, se perciben en el exterior, y los ojos de quien las mira enfocan y escudriñan las imágenes como si realmente estuvieran allí. El cerebro también cree estar viendo lo que los ojos ven y apenas distingue esta visión de una percepción sana y natural. Sin embargo, las áreas que se activan en el cerebro en el proceso de imaginar son distintas; la visión imaginal difiere de esta visión involuntaria, ya que suele estar abstraída o enfocar hacia el interior.

El neurólogo y escritor británico Oliver Sacks (1933-2015) dedicó su vida al estudio de este tipo de anomalías. Según Sacks, no percibimos con los ojos, sino con el cerebro, de ahí que muchas veces veamos cosas que no se encuentran físicamente en nuestro campo de visión. Si entendemos el cerebro y los ojos como un medio o un filtro que permite la visión exterior e interior, cuando este filtro sufre algún trastorno, sus funciones quedan alteradas y la transmisión de las imágenes también falla. Recuperamos de nuevo la analogía del cerebro y el aparato de radio o televisor: si el televisor está estropeado y no consigue sintonizar un canal las imágenes que retransmite se verán de forma distorsionada.

A este tipo de visión que aparece de forma incontrolada se la ha llamado alucinación.[18] Aunque la ciencia materialista tiende a llamar alucinación a todo tipo de experiencia visionaria, utilizaremos este término únicamente para referirnos a la visión que es consecuencia de algún tipo de patología. Tal es el caso de las alucinaciones debidas al síndrome de Charles Bonnet[19] que se da en personas ciegas o con la vista dañada. Son una reacción del cerebro a la pérdida de visión. Sacks nos cuenta la historia de Rosalie, una anciana que estaba totalmente ciega. Sus visiones se parecían a una película muda que incluía personajes vestidos de forma oriental con telas drapeadas que subían y bajaban escaleras sin cesar. Las figuras caminaban a su alrededor de forma que su habitación «estaba abarrotada». «Las paredes se convirtieron en enormes puertas; cientos de personas comenzaron a entrar. Las mujeres iban muy bien emperifolladas, con hermosos sombreros verdes y grandes, amenazantes, con aspecto poco respetable, desaliñados, y movían los labios como si hablaran».

Un mecanismo parecido al síndrome de Charles Bonnet es la *hemianopsia,* que se produce cuando se daña un lóbulo occipital. En estos casos puede haber ceguera o visión deteriorada en la mitad opuesta del campo visual y hay una zona grande del cerebro hiperactiva. Las alucinaciones pueden durar días o semanas y tienden a cambiar continuamente. Algunos pacientes describen visiones de un motivo concreto que se superponen a su visión normal. Por ejemplo, puede visionarse «una flor», que ocupa casi toda la mitad izquierda del campo visual. También pueden darse motivos más abstractos, «luces», «relámpagos» o «imágenes caleidoscópicas». Como estas visiones pueden durar varios días o semanas, el motivo puede llegar a reducirse o transparentarse, facilitando así las tareas cotidianas.

El dolor de cabeza intenso o migraña en ocasiones viene antecedido por la visión de un *aura de migraña.* Durante esta visión se percibe un resplandor de brillo deslumbrante, luces zigzagueantes, estructuras geométricas, telarañas, panales y tableros de ajedrez. Después sobreviene una ceguera creciente, una vacuidad en el campo visual. Otro efecto del aura de la migraña es el cambio de percepción de la imagen corporal, sensaciones de estiramiento o encogimiento como las que se describen en *Alicia en el país de las maravillas*, que podrían haber sido inspiradas por los ataques de migraña que sufría el propio Lewis Carroll.

La linde que diferencia una visión de una alucinación es muy sensible, dado que en un pequeño porcentaje de los ataques epilépticos se dan experiencias extáticas que dejan una sensación de conocimiento y paz. En estos casos, el contenido de las visiones sí que conmueve y modifica a quien las experimenta.

La epilepsia, conocida como la enfermedad «sagrada», también viene precedida de visiones o apariciones repentinas. Los síntomas visuales que describen algunos pacientes tienen que ver con visiones brillantes en un ojo que van aumentando su tamaño hasta la pérdida de la conciencia. Como la aparición de «una estrella azul en el ojo izquierdo que se va acercando», «una luz que da vueltas describiendo círculos cada vez más grandes» o incluso una «lluvia de bengalas». Los ataques epilépticos se deben a una descarga eléctrica anormal en el cerebro. En la epilepsia del gran mal se da un movimiento convulsivo de los músculos; el paciente se muerde la lengua y a veces le sale espuma por la boca o emite un «grito epiléptico», discordante e inhumano. Después, pierde la conciencia y cae al suelo. En la epilepsia del pequeño mal hay una pérdida transitoria de la conciencia; la persona parece «ausente» pero luego puede continuar su actividad. Durante los ataques epilépticos pueden darse experiencias extracorporales, *déjà vu* o *jamais vu*, hiperfamiliaridad, cambios de personalidad y estados extáticos. Los ataques extáticos pueden percibirse como epifanías o revelaciones de una realidad más profunda. Tal era el caso del escritor Dostoyevski, que se encontraba hablando de religión con unos amigos cuando una campana comenzó a sonar en la medianoche. Exclamó en voz alta «¡Dios existe, existe!», y después de su ataque relató su experiencia.

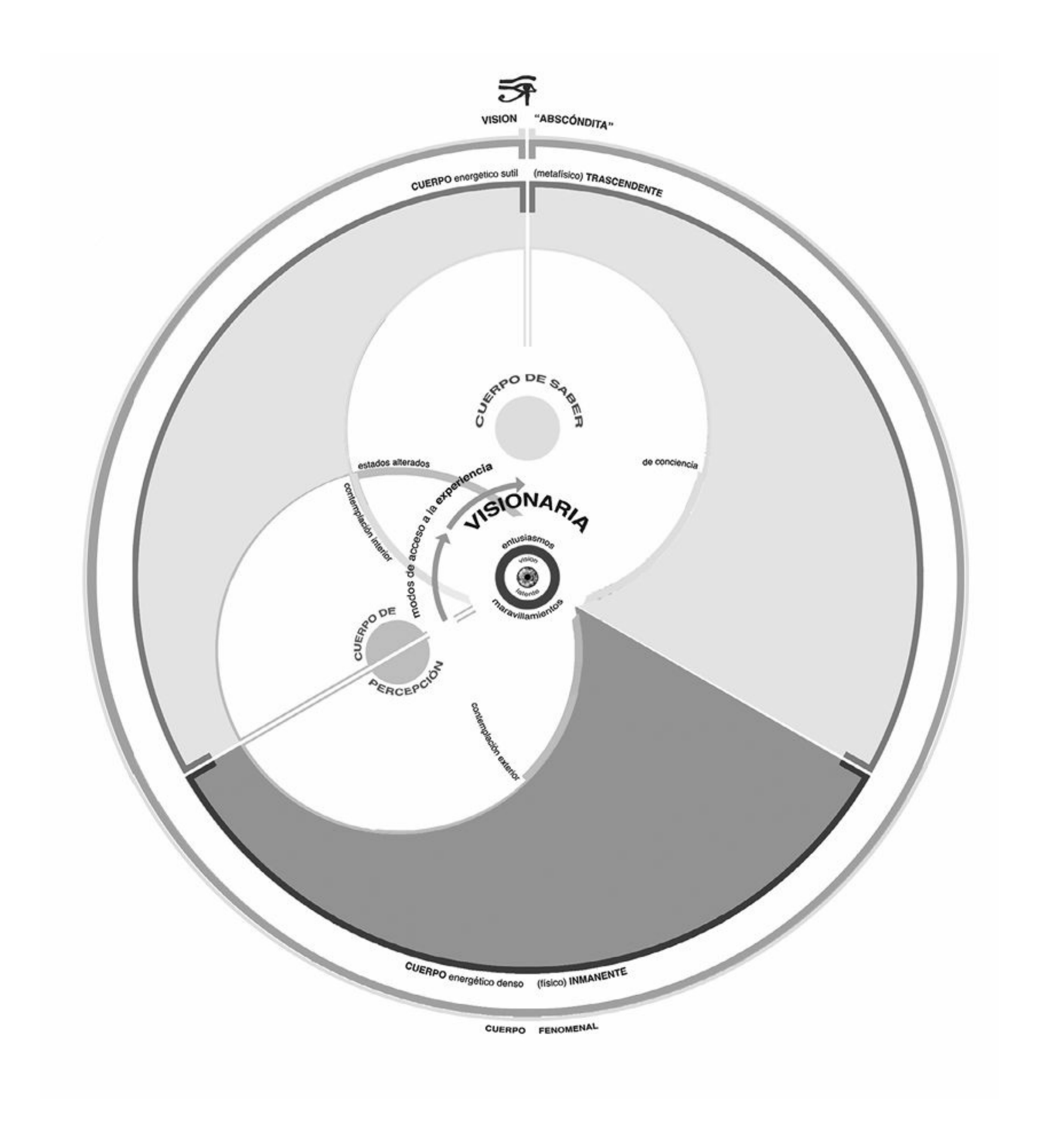
> Un gran ruido llenaba el aire, e intenté moverme. Tuve la sensación de que el cielo caía sobre la tierra y me engullía. Toqué realmente a Dios. Él entro en mí, sí, Dios existe, grité, y no recuerdo nada más. Todos vosotros, dijo, personas sanas, no podéis imaginar la felicidad que sentimos los epilépticos durante los segundos anteriores al ataque… No sé si esta felicidad dura segundos, horas o meses, pero creedme, no la cambiaría por todas las alegrías que pueda traerme la vida.[20]

Las auras extáticas son para Dostoyevski revelaciones de la verdad definitiva, un conocimiento directo y válido de Dios. Su personalidad se vio alterada por estas vivencias y a lo largo de los últimos años de su vida, época de mayor creatividad, su escritura viró del realismo al misticismo.

1. Los campos de experiencia y de sentido son esas entidades dimensionales en las que se da una especie de tracción o flujos de tensión. Se las considera la verdadera sede de los fenómenos, esto es, el estado originario en los cuales un nudo de especial intensidad se materializa en una configuración física o metafísica.

2. La tensión se da en la diferencia de presiones. Si un cuerpo es sometido a diferentes presiones, esa diferencia genera tensión, es un cuerpo en tensión, y como consecuencia, ha salido de la inercia. Esa confrontación de presiones de sentido ejercida por la irrupción de percepciones distintas o por la ampliación de las existentes es lo que sitúa el Cuerpo de Percepción en tensión.
3. A.K. Coomaraswamy, *La transformación de la naturaleza en arte*, Barcelona, Kairós, 1997, p. 134.
4. J. Campbell, *Mitos de la luz, op. cit.,* pp. 130-132.
5. P. Pal, *Tibetan Paintings,* Londres, Sotheby Publications, 1984, p. 18.
6. E.R. Martin, *El arte tibetano,* Barcelona, Blume, 1980, pp. 80-81.
7. G. Tucci, *Teoría y práctica del mandala,* Barcelona, Barral, 1974, p. 102.
8. G. Picazo, *El instante eterno*, Castellón, EACC, 2001, p. 191.
9. La palabra francesa *savant* se traduce normalmente como «sabios», aunque la traducción literal sería «sabedores» (sapientes).
10. Treffert sostiene que cualquier persona, por discapacitada que parezca, conserva en su interior una isla intacta que contiene un núcleo de habilidades por descubrir y potenciar.
11. Scott, Kenny y Hartel, Rob (directores), *Cerebros asombrosos,* Documental, 150' Windfall Films en asociación con Five para National Geographic Channel, 2008.
12. Daniel Tammet. The Boy With The Incredible Brain, https://www.youtube.com/watch?v=AbASOcqc1Ss (consultada el 20 de marzo de 2018).
13. D. Tammet, *Nacido en un día azul*, Málaga, Sirio, 2006, p. 16.
14. C.M. Sánchez, «Genio por accidente», *XL Semanal,* http://www.xlsemanal.com/conocer/20140817/genio-accidente-7516.html (Consultado el 20 de marzo de 2018).
15. J. Padgett, Jason y M. Seaberg, *Struck by Genius*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2014, p. 78.
16. Ibíd., p. 79.
17. Ibíd., pp. 167-168.
18. La palabra alucinación comienza a ser usada en el siglo XVI para referirse a «una mente que divaga». En el año 1830, el psiquiatra francés Jean Étienne Esquirol, le da al término su actual significado. O. Sacks, *Alucinaciones,* Barcelona, Anagrama, 2013, p. 343.
19. Charles Bonnet era un naturalista suizo que en 1760 relató las experiencias de su abuelo Lullin, el cual estaba perdiendo la vista. En este caso, como todavía veía, sus alucinaciones se superponían al mundo real. En una ocasión en que sus nietas fueron a visitarlo, mientras estaban sentadas a su derecha frente a la chimenea, vio a un par de jóvenes que entraban en el salón. «Del lado izquierdo llegaron caminando dos hombres jóvenes; ambos lucían unos preciosos abrigos en rojo y gris, sus sombreros ribeteados con galón de plata. "¡Qué caballeros tan apuestos os acompañan!", les dijo a sus nietas, "¿por qué no me avisasteis de que vendrían?". Ellas le aseguraron que no había nadie más que ellos en la estancia. Entonces, los jóvenes se desvanecieron sin dejar rastro». Ibíd., p. 21.
20. Ibíd., p. 168.

EL CUERPO DE SABER



El Cuerpo de Percepción transformado en Cuerpo de Saber es un cuerpo transfigurado, que no solo percibe luz sino que es fuente de percepción, es decir, deviene un cuerpo de luz. Solo este cuerpo gozoso, vibrante, sutil, puede volverse un cuerpo sabio, un cuerpo que sabe y saborea.

EL CUERPO DE SABER

El cuerpo que saborea, rasa

Saborear el rasa es entrar en uno mismo.

Abhinavagupta

En la tradición hindú hay una palabra, *rasa,* que indica el estado de contemplación y maravillamiento que despierta la chispa de nuestra percepción interna y nos eleva o nos sumerge en lo más profundo y elevado de nosotros mismos. La etimología de la palabra *rasa* tiene una connotación fluida; se utiliza para designar la leche de vaca, el agua, el zumo de la planta *soma,* que produce elixir de los dioses. Indica cualquier fluido, néctar, licor o poción; también significa semen, potencia viril, la quintaesencia del ser humano.[1] *Rasa* es sobre todo un zumo esencial que al ser saboreado produce un placer sutil, embriagante, que dilata nuestra percepción, la ensancha, hasta que los límites de nuestra mirada ordinaria se resienten y el Cuerpo de Percepción excede su contingencia.

Salir de sí es atravesar la herida, rasgar la mirada ordinaria, de forma espontánea o buscada, a través de todos los ritos, modos de acceso, alteraciones rítmicas de nuestro sistema biológico que nos empujan a maravillarnos ante lo desconocido. El temblor de ese atravesar puede provocar fascinación y gozo, o temor y espanto. En este segundo caso el Cuerpo de Percepción se repliega sobre sí mismo, vuelve a constreñirse en sus límites ordinarios, donde se siente seguro. En el primer caso, en el del asombro, se mantiene en ese impulso y se eleva en un esfuerzo ingente, realmente extraordinario, para sumergirse en *rasa,* el campo de saber que saborea.

El Cuerpo de Percepción transformado

Allí, rodeado de imágenes luminosas, arquetipos y registros milenarios, saturando su visión con todo lo que su mirada desdoblada es capaz de percibir, acaba por transformarse, aunque sea por unos instantes, en todo aquello que es capaz de percibir, saborear y saber. Los chamanes, los místicos, los creadores realizan inmersiones en estos lugares de visión, topografías del saber, para descender de nuevo y sanar, testimoniar sus visiones o crear. Pueden tornarse expertos buceadores de estos reinos imaginales en los que penetran una y otra vez para inspirar saber y espirar conocimiento.

Las personas sabias son las que están muy centradas y han integrado estos tres campos y no necesitan desplazarse al lugar del saber, porque ya están allí. El Cuerpo de Percepción, transformado en Cuerpo de Saber, es un cuerpo transfigurado que no solo percibe luz, sino que es fuente de percepción, es decir, deviene un cuerpo de luz. Solo

este cuerpo gozoso, vibrante, sutil, puede volverse un cuerpo sabio, un cuerpo que sabe y saborea.

ROMPER EL TEJADO DE LA CASA. ATRAVESAR LA HERIDA

¡A cada instante, ten cien ojos! ¡En cada ojo, cien miradas!
Has de saber que en cada una de tus miradas contemplas cien espectáculos divinos.
¡El corazón que no ve más que al Amado no cesa por un instante de contemplar!
¡Si para cada ojo tuvieses mil ojos, estos mil ojos serían absorbidos para ver!...
Si tuvieras mil ojos, que estén todos sin cesar vueltos hacia Él.

Fayard. *El Libro divino*

El *óculo,* el «ojo» de la cúpula, es un término muy frecuente en muchas tradiciones arquitectónicas que identifican el cuerpo humano con el templo o con la casa. Entre los *yao,* indígenas de la China del sur, cuando una persona muere se debe operar un rito denominado «abrir la puerta del Cielo». «El chamán sube al tejado y saca del centro tres tejas. La luz que penetra por esa abertura constituye el camino que el alma toma para subir al Cielo».[2] Los textos budistas hablan de los *arhats,* seres que «volando por su propia voluntad rompen y atraviesan el tejado de la casa y van por los aires».[3] Estos «vuelos mágicos», salidas de sí o éxtasis expresan la ruptura del nivel ordinario de percepción y la abertura a la visión extraordinaria.

Tanto el cuerpo como la casa, el templo o el cosmos que uno habita en la cotidianidad tiene que ser horadado, rasgado y atravesado para acceder a un nivel superior y trascendente. El ojo, *óculo* o abertura de la casa es pues la fisura a través de la cual ambas realidades se comunican. En nuestro diagrama, la imagen del ojo, de mandorla o fisura, se crea en la intersección de dos esferas, dos campos unidos que abren el umbral a una nueva realidad como resultado de la fusión de lo inmanente y lo trascendente. En este lugar intermedio es, como dice Henry Corbin, donde «lo humano se espiritualiza y donde lo espiritual se corporifica».

Atravesar esta fisura, esta vulva luminosa, es nacer a una realidad colmada de visiones y audiciones. Una realidad desconocida si no se abre el ojo interior como consecuencia de la entrega sin miedo a lo numinoso. Chamanes, místicos y creadores se han dejado fascinar por su presencia y, atravesando el tejado de la casa, han emprendido el viaje a lo desconocido, dejando un rastro de cartografías, escritos visionarios e imágenes sagradas. Testimonios que son en sí mismos fisuras para acceder al numen. Mandorlas que confieren un halo vibrante y vivo a un mensaje-imagen fijado en el más aquí. El milagro sucede cuando, en un súbito parpadeo, quien contempla abre su ojo interior. Entonces, visión, nacimiento y saber confluyen. Y este ser nuevo que conoce por experiencia directa sale de sí y consigue ver, por su propio anhelo de saber, motivado por la persona creadora que, previamente, se aventuró en lo desconocido. El arte numinoso, sagrado, es, pues, un tesoro, un motín de imágenes, palabras, melodías… fisuras vibrantes que invitan a temblar de asombro, de amor o de gozo si uno se atreve a atravesarlas.

DESDOBLANDO EL CUERPO DE PERCEPCIÓN

Las vías para que el Cuerpo de Percepción se abra, despierte y llegue a activar su capacidad visionaria son múltiples y diversas. Tanto los ritos de paso de las culturas primitivas, como las diferentes vías espirituales y creativas coinciden en que el despertar de este cuerpo nuevo surge tras un período de purificación, de ascesis, de aislamiento, recogimiento, oración…Una preparación que el chamanismo, la mística y, más recientemente, la psicología transpersonal contemplan como parte de un proceso orgánico y un compromiso de vida.

El cuerpo purificado, abierto, dilatado, ya sea de forma natural y sensitiva, o por la vía del ritual iniciático, de la oración, de la contemplación o del recogimiento creador, será capaz de desdoblarse en un Cuerpo de Saber. Sin embargo, estas experiencias de desdoblamiento del cuerpo también pueden suceder de forma espontánea en situaciones de crisis o de gozo extremo.

Veremos que, tanto en el chamanismo como en las tradiciones espirituales del sufismo, del yoga, del taoísmo y del cristianismo, la vía del éxtasis, del salir de sí mediante la elevación y el viaje espiritual, es la que permite la visión y el encuentro con lo numinoso. El abismarse en lo más profundo de uno mismo, o elevarse, saliendo de sí, es imprescindible para acceder al campo de saber, tierra fértil de visiones, audiciones y melodías inspiradas, donde los ojos interiores se confunden con la misma Luz que les proporciona la visión. Esta transfiguración de la mirada, que va íntimamente ligada al levantamiento del cuerpo, puede entenderse en un sentido simbólico. No obstante, los relatos iniciáticos y místicos, así como los testimonios imaginales de visionarios y artistas, refieren, en ocasiones, un desdoblamiento del Cuerpo de Percepción, un salir de uno mismo, un levitar que, como en el caso de Teresa de Ávila, impide ser funcional en lo cotidiano.[4]

El doble angélico del sufismo

En el sufismo, es necesario purificar y transmutar el cuerpo «espiritualizándolo» para acceder al territorio de lo visionario y angélico que se encuentra, paradójicamente, entrelazado con el mundo humano. De la confluencia de ambos mundos surge *el cuerpo sutil,* otra forma de denominar al Cuerpo de Percepción, que visiona, oye y siente en una dimensión angélica. La figura del ángel es una especie de doble celestial, «un testigo de luz» que se manifiesta únicamente a «la persona de luz» que hay en nuestro interior.

Si el ángel se corporifica, es decir, aparece, se vuelve vidente y visible, es porque está presente en uno, «él es el testigo que te contempla, tú eres su contemplado. Pero simultáneamente, por eso mismo, él está presente en ti, él es tu contemplado».[5] Se trata de una «presencia recíproca» de un visionar que comporta la ascensión y espiritualización del ser humano y el descenso y la materialización del ser angélico. En el punto de encuentro se produce la visión por identificación. Allí, en el mundo intermedio, se fusiona lo humano y lo angélico, dando lugar a un cuerpo espiritual y visionario.

En el siguiente relato del místico sufí Ibn Arabi (1165/560- 1240/638) la aparición del ángel, del cuerpo espiritual y perceptivo queda representado por una figura femenina y sabia. El encuentro del místico con una joven hermosa se produjo durante una

peregrinación a La Meca. Es difícil saber si fue un encuentro físico que motivó el despertar de lo visionario o se produjo solo a nivel imaginal. No obstante, en cualquiera de los dos casos, la visión motivó el reconocimiento de su doble espiritual femenino.

> Me encontraba una noche haciendo el giro en torno a la Casa (de Dios), cuando experimenté un instante de (gran) satisfacción, un estado que ya me era conocido y que me hizo estremecer. Salí al punto al patio con baldosas, a causa de la gente, y me puse a dar vueltas en la arena. Empezaron entonces a venirme (espontáneamente) versos que recité, de forma que también podía oírlos cualquiera que allí estuviera […]. Al instante sentí un golpe sobre mis hombros, dado por una mano más suave que la seda. Me di entonces la vuelta y hallé a una joven griega. (Es cierto que) no se había visto rostro más bello, hablar más dulce y refinado; era la más agradable de las compañías, de finas ideas y conversación aún más elegante. En gracia sobrepasaba a las gentes de su tiempo, así como en belleza y saber. A todo ello pregunté: «muchacha ¿cómo te llamas?», y dijo «la esfera del ojo» (qura al-'ayn). Le repuse que eso es lo que era para mí, con lo que me saludó y se fue.[6]

La muchacha aparece en un estado de arrobamiento del místico, mientras gira como un derviche, al mismo tiempo que recita poemas inspirados. Su recitación se interrumpe por un contacto aparentemente físico que, sin embargo, es «más fino que la seda». Este estado gozoso e inspirado deja entrever una exaltación iluminativa que suele ir acompañada del regalo de visiones y audiciones. No en vano, el nombre al que la muchacha dice responder es «la esfera del ojo», aludiendo así al órgano de la visión y de lo visionario. Ella es la que visiona, y eso es lo que ella es para Ibn Arabi, al mismo tiempo que él es capaz de visionarla. De este modo, se evidencia el carácter especular del encuentro, el enamoramiento espiritual que inspirará los más bellos poemas de Ibn Arabi. En estos poemas recogidos en un libro llamado *El intérprete de los deseos* se llega a dibujar una «anatomía mística» en la que el cuerpo de la amada, poetizado por el flujo del amor, queda espiritualizado, angelizado y trascendido. Los órganos sensibles, ojos, pecho, rostro, entrañas, oídos, corazón, boca…, conforman un Cuerpo de Percepción que pertenece al territorio intermedio, fronterizo y visionario.

El rostro de la amada, bello, luminoso, solar, diáfano, hace referencia a un rostro que transciende lo humano; en él la mirada sintetiza la totalidad del cuerpo. Los ojos tienen una importancia especial por su capacidad de herir como el rayo y de cegar al místico. La mirada de la Amada transforma al místico, lo ciega, lo atraviesa. El encuentro visual, la confluencia luminosa, los sitúa en un mismo plano que nos lleva a intuir que el cuerpo de la Amada es, al mismo tiempo, el cuerpo luminoso y diáfano del místico.

Para ver la mirada de la amada los sentidos del místico se han tenido que transformar en «órganos de luz» de la misma naturaleza que los órganos de ella. Se trata de un cuerpo transmutado, un cuerpo solar y radiante cuyo «corazón es luz, su cuerpo sutil es luz, su envoltura material es luz, su oído, su vista, su mano, su exterior y su interior, son luz, su boca y su lengua son luz».[7] El cuerpo radiante de la Amada es en los poemas de Ibn Arabi fuente de inspiración y la Inspiración misma, fuente de amor y el mismo Amor, Rostro vidente y visionario.

La ascensión de la energía kundalini del yoga

En la tradición tántrica hindú, el cuerpo es a nivel microcósmico una «geografía mística» del cosmos que se activa mediante la práctica de la meditación escalonada de los centros vitales o *chakras*. Se trata del movimiento ascendente y liberador de la *Kundalini* a través de la *sushumnâ* y de los *chakras,* provocando que estos se exciten, aumenten de tamaño y refuljan como «diminutos soles».[8] El ascenso de esta energía espiritualiza y diviniza al ser humano. Con la ascensión de la *Kundalini* asciende también el propio Cuerpo de Percepción. Este nuevo cuerpo iluminado, religado a lo numinoso, al *prâna,* es capaz de elevarse y trascender el cuerpo físico, transformándose en Cuerpo de Saber.

Tras una experiencia súbita de despertar de la energía *Kundalini,* Gopi Krishna (1903-1984) se sintió fuera de su cuerpo y se percibió sumergido en un mar de luz. Sucedió una mañana de invierno de 1937, mientras se encontraba sentado meditando con las primeras luces del alba. Estaba absorto en su contemplación cuando notó una sensación extraña en la base de su columna vertebral. La sensación se extendió hacia arriba, aumentando en intensidad y haciéndolo flaquear.

> De repente, con el estruendo de una catarata, sentí una corriente de luz líquida entrar en mi cerebro a través de mi columna vertebral… La iluminación se hizo más y más radiante, el bramido más fuerte, y experimenté una sensación oscilante: entonces sentí cómo salía de mi cuerpo, totalmente envuelto en un halo de luz… Sentí que el punto de conciencia que era yo mismo se ampliaba, rodeado de olas de luz. Se hizo cada vez más amplio, extendiéndose hacia fuera mientras el cuerpo, que normalmente es el objeto inmediato de su percepción, parecía haber retrocedido en la distancia, hasta que fui completamente inconsciente de él. Ahora era yo todo conciencia, sin ningún contorno, sin idea alguna de apéndice corporal, sin ningún sentimiento o sensación que proviniese de los sentidos; estaba sumergido en un mar de luz y simultáneamente consciente de cada punto, extendido, por así decirlo, en todas direcciones, sin ninguna barrera u obstrucción material. Ya no era yo mismo o, para ser más preciso, ya no era el ser que yo conocía, un pequeño punto de conciencia confinado en el cuerpo, sino que, en su lugar, era un vasto círculo de conciencia en el cual el cuerpo no era más que un punto bañado en luz y en un estado de exaltación y felicidad imposible de describir.[9]

Los sentidos habituales de percepción del cuerpo físico quedan totalmente transcendidos, son otros sentidos y otro cuerpo el que percibe en esta experiencia de despertar. Se trata de un cuerpo de luz sin contornos ni límites, un cuerpo expandido, dilatado, cósmico. Cuando la experiencia empieza a declinar Gopi Krisna siente que su cuerpo expandido se contrae y se reduce para volver a ser consciente de su cuerpo físico, a percibir su estrechez, sus contornos y sus límites.

El cuerpo espiritual y luminoso del taoísmo

El tratado taoísta *El secreto de la flor de oro* tiene por finalidad el nacimiento de un «cuerpo de espíritu» mediante el método de hacer circular la luz interior. Ya hemos visto que mientras se práctica esta meditación luminosa, el cuerpo nuevo que se está gestando es como un embrión, y por ello no es posible descuidarlo ni disipar la luz hacia el exterior. La circulación atenta y continua de la luz equivale a calentar, nutrir y bañar este ser aún no nacido. Si los cuidados se prolongan durante el tiempo necesario, el ser coge firmeza e integridad, la luz se fija y cristaliza. Cuando finalmente la flor de oro se abre a la claridad y florece, el meditador lo percibe todo radiante y lúcido.

Hasta aquí se trataba de un proceso retrógrado e interior, pero una vez *La flor de oro* ha eclosionado en el interior, este proceso revierte hacia el exterior. Entonces se siente lucidez e infinitud. «El cuerpo íntegro se siente liviano y quisiera volar […]. De manera paulatina, va aquí y allá, enteramente quieta, se eleva y cae imperceptiblemente. El pulso se detiene y la respiración cesa. Este es el momento de la verdadera unión generatriz […]. El tiempo en que el Niño viene a la vida».[10]

Este tratado misterioso, que es a la vez simbólico y práctico, no hace sino inspirar la continua atención meditativa en la luz. Una luz que, con su continuo movimiento circular, es capaz de engendrar un ser nuevo en el interior. La alegría serena y constante anuncia su nacimiento, así como la sensación de liviandad y levedad.

El cuerpo extático de la mística cristiana

El cuerpo que se desdobla saliendo de sí o ahondando en su profundidad es, en la mística cristiana, el cuerpo del éxtasis y del éntasis. Numerosos relatos místicos dejan testimonio de un anhelo profundo, de un deseo de unión con lo divino que eleva y abisma al cuerpo en un rapto gozoso. En su aspecto externo, el éxtasis es un estado de arrobamiento y de trance a través del cual se pierde la sensibilidad del cuerpo físico. Sin embargo, a nivel interno se produce una percepción exaltada de lo numinoso, que a menudo culmina en un estado de total unión con lo divino.

En el siguiente fragmento del *Diálogo* de Catalina de Siena (1347-1380), la santa transcribe su propia experiencia de unión extática de forma objetiva, como si fuera la Voz Divina la que narrara el acontecimiento.

> Frecuentes veces, gracias a la perfecta unión que el alma ha conseguido conmigo, se eleva de la tierra casi como si el cuerpo pesado deviniera ligero. Mas esto no significa que le sea sustraída la pesantez al cuerpo, sino que la unión del alma conmigo es más perfecta que la unión del cuerpo con el alma. Por lo que la fuerza del espíritu, unido conmigo, levanta del suelo el peso del cuerpo, dejándolo como inmóvil y todo deshecho en el afecto del alma… Yo, en consecuencia, me retiro de la unión durante algún tiempo, haciendo que el alma retorne al navío de su cuerpo… del que se ha separado por efecto del amor.[11]

El cuerpo que atraviesa la herida interior, la herida gozosa de amor de la que nos habla Teresa de Ávila (1512-1582), en el relato de la transverberación, es un cuerpo que se convierte en Cuerpo de Saber, un cuerpo que se queda «suspendido» lentamente en el arrobamiento o de forma súbita en el arrebatamiento, pero más allá, es un cuerpo que emprende el «vuelo del espíritu». Este desdoblamiento del Cuerpo de Percepción puede llegar a enfriar el cuerpo físico o dejarlo inmóvil y rígido, como si muriera temporalmente. Se trata, según la mística, de un grado tan intenso de contemplación divina que el alma abandona el cuerpo. En ocasiones, el «vuelo del espíritu» parecía elevar también al cuerpo físico; así ella sentía una especie de «fuerza desde abajo que la levantaba».

> Es ansí que me parecía, cuando quería resistir, que desde abajo de los pies me levantavan fuerzas tan grandes que no sé como lo comparar, que era con mucho más ímpetu que estotras cosas de espíritu, y ansí quedava hecha pedazos… Y aun yo confieso que gran temor me hizo: al principio grandísimo; porque verse ansí

levantar un cuerpo de la tierra, que aunque el espíritu le lleva tras sí y es con suavidad grande, si no se resiste, no se pierde el sentido.[12]

Uno de los testimonios más poéticos de inflamación amorosa, salida de sí y unión espiritual es la canción del alma de Juan de la Cruz (1542-1591).

> En una noche oscura / con ansias en amores inflamada /¡oh dichosa ventura! / salí sin ser notada / estando ya mi casa sosegada […]

Juan escribe este poema inspirado tras haber estado prisionero y aislado en condiciones extremas durante nueve meses. Sin apenas ver la luz del día, sometido a un régimen estricto a base de pan, agua y sobras, sumido en la casi total oscuridad, Juan empieza a perder la esperanza y las fuerzas cuando deciden trasladarlo a una celda más holgada. Allí aprovecha un descuido del guarda e, improvisando una cuerda con ropa y jirones de sábana, escapa por la ventana y se lanza al río.

No es difícil percibir la resonancia de su experiencia en el poema *Noche oscura,* pues su huida durante la noche debió de ser una especie de renacimiento, un alzarse para sumergirse en la luz de la que lo habían privado en los meses de prisión. El poema transciende su vivencia, al mismo tiempo que describe un estado de éxtasis, de elevación del Cuerpo de Percepción, que ha sido propiciado por la noche, a la que, después de todo, Juan se siente agradecido ya que fue ella, a través de sus privaciones, la que transformó su alma y lo condujo a la unión con el amado.

> […] ¡Oh noche, que guiaste! / Oh noche amable más que la alborada! / ¡Oh noche que juntaste / Amado con amada, / amada en el Amado transformada![13]

1. Ch. Maillard y Ó. Pujol, *Rasa,* Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2006, p. 19.
2. M. Eliade, *El vuelo mágico y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 1995, p. 199.
3. Ibíd., p. 204.
4. «Tenemos la casuística de los Santos que levitan ante la mirada asombrada de una congregación o a la vista de todo el pueblo mientras permanecen en éxtasis o ensimismados en la contemplación de algún misterio insondable. Casos parecidos les sucede a ciertos lamas y yoguis». J.L. Cardero, *De lo numinoso a lo Sagrado y lo Religioso, op. cit*.
5. H. Corbin, *El hombre de luz en el sufismo iranio,* Madrid, Siruela, 2000, p. 105.
6. I. Arabi, *El intérprete de los deseos*, Murcia, Regional de Murcia, 2002, p. 70.
7. H. Corbin, *El hombre de luz en el sufismo iranio, op. cit.,*, p. 120.
8. C.W. Leadbeater, *Los chakras. Centros energéticos del ser humano,* Barcelona, Abraxas, 1998, p. 18.
9. G. Krishna, *Kundalini. El yoga de la energía*, Barcelona, Kairós, 2004, p. 9.
10. C.G. Jung y R. Wilhelm, *El secreto de la flor de oro, op. cit.,* p. 126.
11. Santa Catalina de Siena, *Diálogo,* cap. LXXIX. Citado por U. Evelyn, *La mística,* Madrid, Trotta, 2006, p. 411.
12. Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida, op. cit.,* p. 423.
13. Juan de la Cruz, *Poemas*. Citado en D. Poirot, *Juan de la Cruz y la unión con Dios*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1999.

TOPOGRAFÍAS DEL CAMPO DE SABER

Los lugares de la visión

¡Cómo las partes se funden con el todo, cómo vive y actúa lo uno en lo otro!
¡Cómo suben y bajan las celestes fuerzas y los áureos cubos entre ellas se alcanzan!
¡Y con ondas de bendita fragancia, desde el cielo, en la tierra penetran,
llenando de armoniosos sonidos todo el universo!

Goethe. *Fausto*

El lenguaje que utilizamos normalmente responde a nuestro modo ordinario de vivir y de percibir el mundo. Palabras como «lugar» o «espacio», en el mundo físico se refieren a un territorio que podemos transitar. Sin embargo, cuando nos referimos al mundo sutil, el que percibe, conoce, sabe y saborea el Cuerpo de Saber, las leyes de la gravedad, de la localidad quedan trascendidas por otras leyes ocultas e invisibles. Leyes y dimensiones que la tradición chamánica parece conocer desde el inicio de los tiempos, que visionarios, creadores, místicos y sensitivos siguen percibiendo hoy en día. Leyes de la «levedad»[1] que atraen nuestro Cuerpo de Percepción hacia lo alto, leyes de la «no localidad», leyes «holográficas», que la física cuántica rescata y que, a su vez, se hacen eco de los mitos e historias sagradas, viniendo a confirmar la intuición de los sabios de antaño.

Si bien las palabras cotidianas son las que disponemos para nombrar lo extraordinario, estas solo apuntan a aquello que verdaderamente es y que parece seguir sus propias reglas. Hablamos de viaje, de desplazamiento, de vuelo y ascensión, porque es lo que más se aproxima a lo que experimenta el Cuerpo de Percepción cuando se dilata, aumenta y accede al lugar de visión. Tampoco la palabra lugar acaba de definir un entramado que parece impregnar el universo, ser la matriz de todo lo que existe y envolvernos completamente, insuflando vida, energía e información de forma continua.

Los testimonios de las personas visionarias que han accedido a este «no lugar» tal como lo llama Henry Corbin, coinciden al describir su carácter esencial, aunque difieren en la forma de interpretar sus visiones, quizá porque cada uno tomó una vía de acceso diferente, condicionada por su propia cultura, tiempo y capacidad de ver. Sin embargo, todos sienten la imperiosa necesidad de explicar la experiencia, cartografiando sus recorridos, abriendo caminos a posibles aventureros que quieran iniciar su periplo y trazar un nuevo mapa, personal y universal de lo invisible. *Mundos superiores*, *intermedios* e *inferiores*, *Cielo* e *infierno*, *Mundo de la imaginación*, *Mundo imaginal*, *Mundo arquetípico* o *Inconsciente colectivo*, *Campo akáshico*, todos ellos son términos que apuntan a una sola realidad, dimensiones y espacios ocultos a los que se accede en un estado extraordinario de conciencia.

Nuestro mundo, el mundo que habitamos, es para el chamán un Mundo Intermedio en el que convivimos con dos tipos concretos de espíritus que voluntaria o involuntariamente permanecen junto con nosotros. A menudo, el chamán tiene necesidad de traspasar este Mundo Intermedio para contactar con espíritus realmente compasivos que le ayuden a realizar curaciones milagrosas y vaticinar acontecimientos. Por ello se ve abocado a desdoblar su Cuerpo de Percepción y a viajar al Mundo Superior o celestial y al Mundo Inferior o infrahumano. El Mundo Intermedio que se sitúa entre ambos mundos equivaldría a una especie de limbo. Mircea Eliade se refiere a estos tres mundos como «las tres Zonas Cósmicas» [2] que localiza superpuestas a lo largo del *Axis mundi* o Árbol del mundo.

Hay que aclarar que, en muchas cosmologías nativas norteamericanas, el Mundo Inferior se concibe como un lugar celestial al que ir tras la muerte. Es similar al Mundo Superior, pero difiere en los modos de acceso: uno es ascensional y otro es de descenso. Si bien las visiones del mundo Inferior pueden resultar más telúricas que las del Mundo Superior, y los espíritus que aparecen durante estos viajes son, a menudo, los de los animales de poder, en el Mundo Superior los espíritus suelen tener forma humana. Posiblemente, afirma Harner, lo más cercano al Infierno cristiano sea el Mundo Intermedio con todo su dolor y sufrimiento. También hay Intermundos, «estrechas franjas de espíritus particulares en las conexiones entre el Mundo Intermedio y los Mundos Superior e Inferior».[3] Estas zonas de transmisión suponen una especie de barreras que el chamán tiene que atravesar.

La primera de todas las barreras es la que media entre la realidad ordinaria y la extraordinaria. Para traspasar esta barrera, el chamán se sirve de algunas técnicas de alteración de la conciencia que hemos tratado en el capítulo anterior, principalmente de la inmersión acústica a través de ritmos percusivos y de la ingesta de enteógenos. El chamán, nos dice Harner, trabaja habitualmente en el Mundo Intermedio, entrando y saliendo de la realidad no ordinaria de conciencia. La barrera del Mundo Superior suele ser una capa de nubes o una membrana; a veces se presenta como un agujero o abertura que debe atravesarse y puede ser sucedida por otras barreras o membranas. En realidad, no hay un número determinado de lindes, y estas pueden presentarse como los fuelles de un acordeón. En el Mundo Inferior, la situación es análoga a la del Mundo Superior, solo que la primera barrera suele ser agua o tierra y hay un pasaje en forma de túnel para acceder a otras zonas de transición que resultan cada vez más fáciles de superar.

Durante sus viajes, los chamanes cartografían en sus mentes los descubrimientos que hacen del Mundo Superior e Inferior. Los puntos de partida para estos desplazamientos al mundo extraordinario suelen ser lugares que los chamanes conocen del mundo ordinario y que equivalen al centro del universo.[4] Normalmente, cada chamán tiene un punto de partida para ascender al Mundo Superior y un punto de partida para descender al Mundo Inferior. Los puntos de partida arraigan en la mente del chamán para ser utilizados con precisión a la hora de emprender su «vuelo mágico» y explorar estos mundos que resultan misteriosos y desconocidos a quien no haya experimentado un viaje

similar. En el siguiente relato, Don Juan, el indio yaqui que instruyó a Carlos Castaneda, ofrece su propia visión de la entrada al otro mundo y como atravesarla. Una vez se ha cruzado este umbral, el chamán puede buscar un ayudante o espíritu aliado para ser instruido en el conocimiento.

> La cosa que hay que aprender es cómo llegar a la raja entre los mundos y cómo entrar en el otro mundo. Hay una raja entre los dos mundos, el mundo de los diableros (chamanes) y el mundo de los vivos. Hay un lugar donde los dos mundos se montan el uno sobre el otro. La raja está ahí. Se abre y se cierra como una puerta con el viento. Para llegar allí, un hombre debe ejercer su voluntad. Debe, diría yo, desarrollar un deseo indomable, una dedicación total. Pero debe hacerlo sin ayuda de ningún poder ni de hombre alguno. El hombre solo debe reflexionar y desear hasta el momento en que su cuerpo esté listo para emprender el viaje. Ese momento se anuncia con un temblor prolongado de los miembros y vómitos violentos. Por lo general, el hombre no puede dormir ni comer, y se va gastando. Cuando las convulsiones ya no cesan, el hombre está listo para partir, y la raja entre los mundos aparece enfrente de sus ojos como una puerta monumental: una rendija que sube y baja. Cuando se abre, el hombre tiene que colarse por ella. Del otro lado de esa frontera es difícil distinguir. Hace viento, como polvareda. El viento se arremolina. El hombre debe entonces caminar en cualquier dirección. El viaje será corto o largo, según su fuerza de voluntad. Un hombre de voluntad fuerte hace viajes cortos. Un hombre débil, indeciso, viaja largo y con dificultades. Después de ese viaje, el hombre llega a una especie de meseta… En la parte más alta de esa meseta está la entrada al otro mundo. Y hay una especie de piel que separa los dos mundos; los muertos la atraviesan sin ruido, pero nosotros tenemos que romperla con un grito. El viento reúne fuerza… cuando el viento ha juntado fuerza suficiente, el hombre tiene que gritar y el viento lo empuja al otro lado […]. Todo lo que necesita es un empujón suave, y no que el viento lo mande al fin del otro mundo».[5]

Mundo de las ideas. La caverna. Platón

> *¿Qué otra razón podría darse de que el heliotropo siga el movimiento del sol y el selenotropo el de la luna, haciendo cortejo, en la medida de su poder, a los luminares del mundo? Pues, en verdad, toda cosa hace oración según el rango que ocupa en la naturaleza y canta la alabanza del elemento principal de la serie divina a que ella pertenece, ya sea una alabanza espiritual, racional, física o sensible; pues el heliotropo se mueve en la medida en que es libre de moverse y, si pudiésemos oír el sonido del aire producido por su movimiento de giro, nos daríamos cuenta de que se trata de un himno a su rey, tal como puede cantarlo una planta.*
>
> Proclo

Con la alegoría de la caverna, Platón dejó muy claro, ya en el siglo IV a.C, que la experiencia visionaria es la que inicia a la persona en la luz de la verdad y la salva de la ignorancia de las tinieblas. Su filosofía es un «anuncio de la luz»[6] y su lenguaje alegórico manifiesta la realidad iluminándola.

En la alegoría de la caverna, Platón nos sumerge en el interior oscuro de una cueva donde los seres humanos se encuentran encadenados con la cabeza inmovilizada de forma que solo pueden percibir las sombras proyectadas por el fuego que arde a sus espaldas. Solo uno de los encadenados se da la vuelta, se gira y es arrastrado a la fuerza al exterior de la caverna. Allí, expuesto a la intensidad de la luz solar percibida por primera vez, queda inicialmente cegado. Como en los relatos mistéricos e iniciáticos, Platón nos habla de una *luz cegadora,* una luz imposible de resistir en vida. Cuando los ojos, poco a poco, se acostumbran a la intensidad de la luz solar, esta nueva y diáfana forma de percibir el mundo se comprende como verdadera. Entonces, el iniciado, el que

ha operado el giro hacia la luz y se ha convertido en vidente, vuelve a descender al interior de la caverna para testimoniar lo que ha visto, para anunciar la luz verdadera que nada tiene que ver con las sombras proyectadas en la pared de la cueva. Pero allí se topa con personas que no han girado la mirada, que no han operado la conversión hacia la luz y están hipnotizadas por las sombras cambiantes y fugaces. Estas personas se agarran a su percepción tenebrosa del mundo, sus ojos perciben lo real y el que ha vuelto con la mirada transfigurada se equivoca. «Ha vuelto de arriba con los ojos estropeados», dicen, «no merece la pena intentar la ascensión».[7] Este rechazo a lo luminoso y verdadero es lo que marca una fractura entre el ser que vive en las tinieblas y el que se eleva al conocimiento de la luz. El saber de la luz exige en esta alegoría un giro, una conversión y un desplazamiento. Solo quien abandona las sombras de lo familiar, solo quien inicia su ascenso a lo desconocido podrá «ver» la fuente radiante de toda luz y de toda vida. El conocimiento es fruto de esta ascensión hacia la luz y el anhelo de testimoniar lo visto lleva implícito un nuevo descenso a la oscuridad, eso sí, con una mirada nueva y solar.

Las ideas son para Platón análogas al sol, fuente de luz y vida. La realidad manifiesta es una imagen sensible de una idea o arquetipo inteligible. El mundo de las ideas es fuente de verdad, belleza y saber; las ideas son únicas, esenciales e inmutables. El mundo creado se asemeja a ellas, tiende hacia ellas, pero está sometido al cambio, a la generación y a la destrucción. El mundo inmutable de las ideas es el mundo que realmente es, del que nacen y al que se orientan todas las cosas. Abandonar la caverna, ascender hacia la luz, no es otra cosa que abrir la mirada a la trama arquetípica y verdadera que penetra, permea y fundamenta toda la realidad manifestada.

Cartografía celeste. Dionisio Areopagita

En el marco de la tradición cristiana, aunque nutrido por las ideas neoplatónicas, Dionisio Areopagita (482-?) trazó una cartografía celeste en la que una serie de tríadas angélicas entrelazadas emanan de una fuente inagotable, inefable y numinosa. La jerarquía angélica del Areopagita es un desgranar simbólico de formas e imágenes que proceden de un Manantial inagotable e inefable. El mundo sensible participa de esta Fuente de luz, sin que por ello este origen sea modificado en su unidad. Toda manifestación, en grado más o menos sutil, es, como consecuencia, símbolo, imagen que puede revelar o ocultar lo numinoso. Dionisio plantea nueve nombres angélicos y su estructura en triadas responde a su situación con respecto a la Fuente luminosa que es su origen.[8] Todos los seres celestes están interconectados y reciben la luz del orden superior para transmitirla al orden inferior. Su potencia y perfección se va reduciendo a medida que su situación los aleja de la Fuente divina. Solo la última triada, formada por los principados, los arcángeles y los ángeles, puede comunicar con los seres humanos mediante la revelación visionaria. Estos mediadores que habitan el lugar fronterizo entre lo humano y las emanaciones divinas se encargan de alentar el anhelo de lo divino y propiciar el camino de ascenso y retorno a la Fuente.

La Luz «supraesencial» es «manantial» y «foco desbordante», pero a su vez «atrae y vuelve hacia sí todas las cosas» porque todo «lo reúne, lo conserva y lo concentra».[9] De

este modo, todo ser, dependiendo de su capacidad y por participación, se eleva en un camino ascendente que revierte hacia el origen de toda emanación. Dionisio reconoce lo divino como un punto central que en un gesto amoroso y sobreabundante se expande, emanando luz más intensa en su proximidad al centro y más difusa y múltiple en su límite de expansión. Utiliza el símil de una rueda en cuyo núcleo todos los radios confluyen en unidad y cuya distancia crece a medida que se alejan del centro hasta la circunferencia. El lugar intermedio entre el centro y la circunferencia que correspondería al mundo manifestado sería la jerarquía angélica. Este gesto expansivo y abierto ofrece un movimiento opuesto de concentración y de retorno. El Areopagita dibuja, de esta forma, algo más orgánico y vivo que una circunferencia: una flor palpitante que se abre y se recoge al mismo tiempo y continuamente, o un ciclo como el que realiza el agua en su entorno natural que no cesa de fluir del manantial al mar para retornar a su fuente.[10]

Pero, más allá de esta representación radiante, Areopagita traza una imagen de esta jerarquía celeste que alude continuamente a un movimiento de descenso y ascensión, de alturas inalcanzables y profundidades insondables, de proximidad y lejanía. Entendemos, entonces, que la cartografía celeste nominada según su cercanía a lo divino no asume una proximidad espacial, sino ontológica, en la que lo elevado y lo profundo equivalen al principio y al fin, y ambos movimientos confluyen en la unidad, en el punto central e inamovible, fuente de toda manifestación.

Infierno, purgatorio y Paraíso. Dante Alighieri

Cuando Dante Alighieri (1265-1321) nos describe el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso en *La Divina comedia,* no se limita a hacer poesía, sino a relatar poéticamente aquello que ve. En sus primeros desplazamientos del Cuerpo de Percepción por el Infierno y por el Purgatorio, Dante va acompañado de Virgilio, poeta a quien admira. Pero cuando alcanza el Paraíso es Beatriz, amor de juventud convertida en figura celestial, quien se convierte en su guía.

Al iniciar su andadura, Dante afirma encontrarse «en el medio del camino» de la vida, en «una selva oscura», «un bosque salvaje, áspero y fuerte».[11] En su descenso al Infierno, el cual tiene forma de embudo o cono invertido, encuentra a personajes antiguos y coetáneos, así como al mismo Lucifer. El castigo que sufren los moradores del Infierno no es otro que el de la privación de la visión divina. En el Purgatorio, Dante inicia un ascenso a una montaña de laderas escalonadas que es simétrica al Infierno. Cuanto más se eleva, más se purifica su alma y se aproxima a la Luz. En el canto primero de su llegada al Paraíso, Dante afirma que allí «la gloria de quien mueve el Universo penetra y resplandece». En el Cielo, vio cosas imposibles de explicar porque «el deseo penetra tanto que la memoria ya no lo puede seguir».[12] No obstante, Dante consigue retener en su mente, como si de un tesoro se tratara, las visiones luminosas del Cielo.

Dante concibe el universo en la forma ptolemaica; por ello el Paraíso está compuesto por nueve círculos concéntricos, en cuyo centro se encuentra la Tierra. En torno a la esfera terrestre giran nueve esferas celestes encajadas una en la otra, mientras que la

última las abarca todas. En su viaje ascensional a través de las esferas celestes, Dante se aproxima a la visión de Dios. El primer cielo corresponde a la primera estrella, la luna, espesa, sólida y pulida «como un diamante herido por la luz solar». Conforme se eleva por las distintas esferas, Dante se encuentra almas puras y lumínicas, figuras bienaventuradas, espíritus contemplativos. Jerarquía de orden celeste y terrenal que corresponde a la infinita variedad del reflejo divino.

Al llegar junto a su amada Beatriz, al cielo más externo, origen del movimiento y del tiempo universal, Dante ve un punto muy luminoso, rodeado por nueve círculos de fuego. Beatriz le explica que ese centro de fulgor luminiscente es Dios y que a su alrededor se mueven nueve coros angelicales. Dante trata de penetrar con su mirada en el núcleo de esa Luz numinosa. Su vista se vuelve «clara y entera, entrando hacia dentro por un rayo de oro de la Alta Luz».[13] Allí, Dante queda aturdido en la inmersión de esa Luz cegadora. Poco a poco la experiencia de «visión» se diluye, pero su corazón continúa destilando dulzura. Dante cumple, finalmente, su deseo, el anhelo que ha motivado su ascenso, penetrar con sus ojos en la profundidad de la Luz y disolver su voluntad en el movimiento de amor del universo, aquel que hacer rodar «el sol y las estrellas».[14]

Visiones del cielo y el infierno. Emanuel Swedenborg

Quienes hablan con los ángeles del cielo también ven las cosas que están en el cielo,
porque ven a la luz del cielo lo que rodea sus niveles más profundos.
Y no solo eso, sino que a través de los ángeles ven las cosas que están en nuestra tierra.

Emanuel Swedenborg

Emanuel Swedenborg (1688-1772) dejó un gran acopio de testimonios que describen de forma detallada sus experiencias visionarias de un mundo angélico y espiritual. Sin embargo, en un inicio, Swedenborg orientó sus estudios y su carrera hacia las ciencias y publicó una veintena de tratados científicos. En 1744, a raíz de una crisis provocada por la falta de resultados de sus investigaciones empíricas, sus inquietudes dieron un giro total y viraron hacia la metafísica. La raíz de este cambio de orientación surgió de su intento frustrado por probar de modo tangible la existencia y la naturaleza del alma humana. Con este fin, se dedicó, durante años, al escrutinio del cuerpo humano; estudió su anatomía, la sustancia cortical, e incluso sus microestructuras. Albergaba la idea de que si conseguía profundizar su estudio hacia el interior del cuerpo, hacia su sustancia más sutil, acabaría por descubrir la sustancia del alma.

Pero, ¿cómo probar tangiblemente la naturaleza de lo intangible? Algo debió rasgarse en el interior de Swedenborg, cuando tras años de estudio científico, esta vía no dio los resultados esperados. Su certeza de la realidad espiritual del ser humano parecía estar en él desde el inicio; lo único que le hizo falta fue cambiar el punto de mira. Si los microscopios no podían probar la existencia del alma, había que buscar nuevas herramientas para su investigación. Sus nuevos utensilios fueron sus propios órganos de percepción transmutados, una «mirada abierta» y capaz de percibir lo extraordinario. A

partir de entonces, Swedenborg experimentó una serie de visiones durante el sueño, pero también en estado de vigilia,[15] donde pudo percibir lo numinoso «con mayor claridad y sensación directa».[16] Si hasta entonces la mirada de Swedenborg se había enfocado hacia lo exterior y tangible, de pronto cambió el foco hacia lo interior y lo insondable, para llegar a «ver» un cielo abierto, luminoso y poblado de ángeles y espíritus. Realidades que habían sido mostradas con anterioridad a profetas y visionarios, ahora se le revelaban a Swedenborg no a través de los «ojos corporales», sino de la «mirada interior». En palabras del mismo Swedenborg: «Me ha sido concedido estar con los ángeles y hablar con ellos cara a cara. También se me ha permitido ver, a lo largo de trece años, lo que hay en el cielo y en el infierno».[17]

Al final Swedenborg consiguió su propósito: demostrar, a través de su propia experiencia visionaria, la existencia de un reino espiritual, angélico e infernal, así como la inmortalidad del alma humana. En *Del cielo y del infierno*, concebida como texto introductorio a su obra principal, los *Arcanos celestiales,* se describe, con sumo detalle, su percepción de los mundos espirituales. Es en el modo en que desgrana sus experiencias visionarias donde se intuye la autenticidad de su vivencia, así como las huellas de una formación científica, por su intento de transmitir de forma clara, ordenada y precisa un despliegue de sentidos y realidades extraordinarias.

Si bien la percepción del reino celestial de Swedenborg no es únicamente visionaria, sino también auditiva, sus escritos son ante todo imaginales. No es de extrañar, pues, que fuera una influencia inspiradora para William Blake y que este consiguiera plasmar mediante la creación artística algunas de sus ideas. Para Swedenborg y para Blake todo en el cielo tiene forma humana; los ángeles, a pesar de no tener cuerpo material, preservan la forma humana; las comunidades angélicas vistas en la distancia tienen forma humana, incluso el cielo en su conjunto tiene forma humana.

> El cielo en su totalidad refleja un solo hombre, y es, en realidad, el Hombre espiritual divino en su forma e imagen suprema; el cielo se diferencia en miembros y partes, igual que una persona, a los que se atribuyen nombres similares… En general, el tercer cielo o cielo superior forma la cabeza hasta el cuello, el segundo o medio forma el torso hasta los genitales y las rodillas, y el primero o inferior forma los pies haga sus plantas y también los brazos hasta los dedos de las manos.[18]

Según Swedenborg, los ángeles son espíritus desencarnados que vibran acorde a su amor a lo divino, al bien y a la verdad, y los demonios son espíritus igualmente desencarnados que vibran acorde al amor egoico y la maldad. El mundo terrenal es el «semillero» del cielo y del infierno, ya que «todos los que están en el cielo y en el infierno proceden del género humano». Son nuestros espíritus los que pueblan uno u otro según «el sentimiento de amor dominante». Somos «la forma última del modelo divino», y por ello somos «la base y el fundamento», el límite donde lo divino se detiene. El ser humano, a diferencia de los ángeles, conjuga una doble naturaleza material y espiritual.

Más allá de esta apariencia antropomórfica del cielo, Swedenborg plantea un sistema heliocéntrico del universo similar al del Areopagita, situando en el núcleo de esa irradiación de luz y amor a lo divino, y en las órbitas que lo rodean, a los ángeles, espíritus y demonios. Los seres más próximos al centro son los más abiertos a la luz y los

más alejados los que no son capaces de recibir y contener el influjo de esa luz. En palabras de Swedenborg: «Cada cual está en la luz en la medida en que la acepta».[19]

> El Señor aparece en el cielo como un sol debido al amor divino que está en él y procede de él; todos allí se están volviendo constantemente hacia él. En cambio, los habitantes del infierno se mueven hacia la oscuridad y las tinieblas, que están en el lado opuesto y se apartan por tanto del Señor.[20]

La luz a la que hace referencia Swedenborg es sinónimo de verdad divina. Se trata de una «luz verdadera» *(lux)* distinta de la «luz natural» *(lumen)*. Para ver la luz, percibir el resplandor divino es necesaria una «elevación» interior. Según la propia experiencia de Swedenborg, «ser elevado» a la luz del cielo es sinónimo de «ser iluminado»; «He sido elevado interiormente de forma gradual a esa luz, y cuando era elevado, mi discernimiento se iluminaba en la medida en que podía captar lo que anteriormente había sido incapaz de comprender, las cosas últimas que de ningún modo pueden ser comprendidas por el pensamiento de la luz natural».[21]

El estado imprescindible para que esta elevación se produzca, para que se abran los sentidos y se rasgue la visión ordinaria es, según Swedenborg, la recuperación del estado de inocencia. No se trata de un estado de ingenuidad infantil, en el que no hay conocimiento consciente de poseerla; la inocencia a la que alude Swedenborg es una inocencia conquistada, fruto de la «voluntad y del entendimiento»; es la inocencia de la sabiduría. La base de esta inocencia es el reconocimiento del «cielo interior». El sabernos receptáculos, contenedores del influjo de luz. Este reconocimiento lleva al «deleite» continuo de sentirse unido a lo numinoso en nuestra naturaleza paradójica, humana y divina, a un tiempo. La desnudez en Swedenborg es, asimismo, símbolo de inocencia, de retorno al cielo interior, al Paraíso reencontrado. Por ello, afirma que hay ángeles vestidos de luz, pero los más próximos a lo divino están desnudos. «Los más inteligentes llevan vestidos que brillan como si estuvieran en llamas; otros irradian como si fueran luminosos… Sin embargo, los ángeles del cielo interior van desnudos».[22]

El mundo de la imaginación. William Blake

Si las puertas de la percepción estuviesen limpias,
todo aparecería como es, infinito.

William Blake

William Blake (1757-1827) fue poeta, pintor, grabador y visionario. A la edad temprana de ocho o diez años tuvo una primera experiencia visionaria que interpretó como una llamada hacia el mundo del espíritu. En ella percibió «un árbol lleno de ángeles, cuyas resplandecientes alas poblaban cada rama cual estrellas». Años más tarde, durante su adolescencia, se le apareció el poeta inglés John Milton y los profetas Ezra e Isaías y, en la madurez, lo visitaron escritores visionarios como Paracelso o Böhme.[23] Durante la muerte de su hermano Robert, Blake pudo contemplar «el espíritu liberado ascendiendo hacia el cielo a través del techo material». A partir de entonces, el espíritu de su hermano se le presentó en sus imaginaciones visionarias para darle consejo. Sus grabados y

pinturas dan testimonio a una forma de percibir el mundo impregnado de presencias angélicas y espirituales, de allí que otorgara tanta importancia a la imaginación como una vía de acceder a estas realidades extraordinarias y aparentemente ocultas.

> Este mundo de la imaginación es el mundo de la eternidad; es el seno divino al que todos iremos después de la muerte del cuerpo vegetado. Este mundo de la imaginación es infinito y eterno, mientras que el mundo de la generación y la vegetación es finito y temporal. En ese mundo eterno existen las realidades permanentes de todas las cosas que vemos reflejadas en este cristal vegetal de la naturaleza.[24]

Blake se adelantó a Henry Corbin y a Carl Gustav Jung al reconocer la fuerza, el poder y la importancia vital, espiritual y creadora de la imaginación. La imaginación para Blake es el mundo real, el mundo verdadero al que hay que despertar, un lugar al que se accede una vez se han purificado las «puertas de la percepción». La imaginación es un lugar, o más bien un «no lugar», que no se encuentra atado a las dimensiones del tiempo y del espacio; equivale al cielo de Swedenborg, cuyos escritos influyeron en su obra creativa. Aunque la influencia más importante la recibió de las obras esotéricas de Jacob Böhme, el cual creía que la Imaginación podía ser una vía creativa y liberadora.

El reconocimiento de lo divino en nuestra humanidad es, según Blake, la puerta al Infinito, a la Eternidad, al Paraíso recuperado. Pero ¿cómo describir este lugar, que por un lado es eterno e infinito y por otro es la médula del ser humano? Hemos visto que Swedenborg lo describe con sumo detalle, tal como lo vio y lo experimentó, con un despliegue de comunidades angélicas, espirituales y demoníacas, que a su vez tienen en su conjunto y en su singularidad apariencia humana. Sin embargo, Blake como persona creadora que era, quiso acercarnos al mundo de la Imaginación reinterpretando historias bíblicas pero, sobre todo, recreando su propia cosmovisión a través de un universo mitológico. Sin duda, sus personajes se mueven en el territorio de lo arquetípico, igual que los ángeles de Swedenborg nacen de su propia experiencia visionaria; pero si Swedenborg se limita a transmitir sus visiones, a contar su percepción del cielo tal como el es capaz de verla, Blake no solo transcribe lo que ve, sino que es creador de imágenes, imaginero. Blake engrosa con nuevos arquetipos el inconsciente colectivo, añade nuevos seres al mundo imaginal o, en algunos casos, rescata arquetipos antiguos, confiriéndoles una nueva forma, un nuevo ser.[25]

Los escritos y la obra pictórica de Blake provienen del mundo de la imaginación; son testimonios y recreaciones de su experiencia visionaria. Para Blake este era el único arte verdadero, ya que el arte que solo copia la apariencia de las cosas es un «arte falso».[26] En el grabado del grupo de El Laoconte, que realizó hacia el final de su vida, Blake inscribió «El cuerpo eterno del hombre es la imaginación, es decir el propio Dios, el cuerpo divino […]. Se manifiesta a sí mismo en sus obras de arte». Para Blake, el arte era un tipo de práctica espiritual, una forma de meditación, y las obras las vías a través de las cuales las visiones de lo infinito se despliegan y se materializan. En palabras de Blake, «la oración es el estudio del arte; la alabanza es la práctica del arte».[27]

Las diversas interpretaciones del juicio final que Blake realizó dan muestra, una vez más, de cómo su obra creativa se nutre de la experiencia visionaria. A menudo se le recriminaba a Blake que no resolvía bien la anatomía de las figuras que representaba, y

esto se aprecia en algunas de sus obras; sin embargo, una mirada más atenta puede notar que estos dibujos son, en parte, transcripciones directas de sus visiones. En el Juicio Final, los cuerpos abocetados que ascienden y descienden corresponden más a cuerpos interiores, cuerpos espirituales, livianos y volátiles, que a cuerpos físicos.[28] Como Swedenborg, Blake percibía que los espíritus, los ángeles, tienen apariencia humana pero no cuerpo material. La idea swedenborgiana de que el cielo en su conjunto tiene forma humana, también late en esta representación del Juicio Final, ya que las figuras que se elevan y caen dan idea de moverse en conjunto, no de forma individual. Parecen corrientes de energía que ascienden y descienden en forma espiral. Se reconoce la influencia de Miguel Ángel, a quien Blake admiraba. Sin embargo, para Blake el Juicio Final no es algo que sucederá en el futuro, sino una experiencia que debe experimentar el ser humano en su interior. En sintonía con Swedenborg, Blake dice haber visto estos estados en su imaginación: «desde la distancia aparecen como un Hombre, pero a medida que uno se aproxima aparecen como Multitud de Naciones».[29] Su obra es tan dinámica y tan viva porque Blake ha visto cómo se mueven, cómo ascienden y descienden los espíritus.

Mundus imaginalis. Henry Corbin

La expresión latina *Mundus imaginalis*, que tiene un equivalente literal en árabe —*alam al-mital*—, define un lugar mediador y «fronterizo»[30] entre el «mundo inteligible» y el «mundo sensible». Se trata de un «intermundo» en el que aparecen las visiones luminosas, emergen las profecías, habitan los seres angélicos y fluyen las ideas inspiradas. Es el lugar que transitan los místicos cuando se encuentran en la fase iluminativa, núcleo de su andadura espiritual. Sin embargo, no solo los místicos sino también los profetas, los visionarios, los creadores y personas que se encuentran en estados alterados de conciencia por situaciones provocadas o de crisis intensas transitan este lugar intersticial.

El estudioso del sufismo Henry Corbin (1903-1973) rescató este lugar intermedio a partir del linaje espiritual de Suhrawardi[31] (siglo XII) y de Ibn Arabi, y transcendiendo el marco del que partió le supo otorgar una dimensión universal. El mundo imaginal es el lugar del éxtasis místico y de la oración, del ritual de iniciación y del símbolo,[32] así como terreno fértil para el arte y la creatividad. Comparte características con el enfoque psicológico jungiano, en el que los arquetipos o imágenes ancestrales conforman un lugar al que Jung denominó inconsciente colectivo. Lo que caracteriza a este territorio intermedio es su realidad intersticial, liminal y «fronteriza». Se trata de un lugar de encuentro entre dos mundos, en el que se produce un intercambio entre una realidad espiritual o celestial y otra realidad corporal o terrenal. Sin embargo, para que este intercambio sea posible es necesaria una entrega, una renuncia, una cesión por parte de ambas realidades. Tal como dice la fórmula sufí, el cuerpo debe espiritualizarse y lo espiritual debe corporeizarse,[33] es decir, tomar cuerpo de imagen, «imaginalizarse».[34]

Se lo denomina «mundo imaginal» porque es el lugar en el que predomina la aparición y la visión de las imágenes, aunque los testimonios de místicos, visionarios y creadores, a

menudo también hacen referencia a la audición de voces y melodías. No obstante, no se trata de una percepción visual o auditiva fantasiosa; en este punto, Corbin cita a Paracelso para distinguir entre el término *Phantasey,* lo imaginario o fantasioso, y la *Imaginatio vera,* la verdadera imaginación. Lo que las diferencia es que quien experimenta una fantasía tiene el poder de crear las imágenes que la conforman; sin embargo, en el mundo imaginal, las imágenes tienen fuerza y entidad propias y no pueden ser modificadas por la persona visionaria.

En el sufismo, la *Imaginatio vera* se activa a través del corazón, órgano sutil de percepción que conoce por intuición y experiencia directa, y que, a pesar de sintonizar con el órgano físico, percibe de forma metafísica. Este órgano de la visión interior, corazón imaginal, no solo es medio de percepción, sino que apunta, a nivel microcósmico, al mismo lugar de la experiencia visionaria o «mundo imaginal».

Los arquetipos y el inconsciente colectivo. Carl Gustav Jung

¿Cómo puedo obtener el saber del corazón? Solo puedes obtener ese saber si vives tu vida por completo. Vives tu vida por completo cuando vives también lo que nunca has vivido aún y que hasta ahora solo dejaste vivir y pensar a otros… No puedes huir de ti mismo. Esta todo el tiempo contigo y busca realización.

Carl Gustav Jung. *El Libro Rojo*

Carl Gustav Jung (1875-1961), al igual que Henry Corbin, supo intuir un lugar imaginal que traspasaba las lindes del ser humano individual, un territorio universal que se urdía con mitos y arquetipos. Jung distinguió entre el inconsciente personal, que correspondería a un estrato superficial de la persona, y el inconsciente colectivo, que se sitúa a un nivel más profundo y que no se origina a partir de la experiencia del individuo, sino que sus contenidos son los mismos en todas las partes del mundo y en todos los individuos. Estos contenidos colectivos y arquetípicos son innatos. El ser humano nace inconsciente, pero no llega al mundo como una *tabula rasa,* sino que trae consigo «sistemas que están organizados y listos para funcionar de manera específicamente humana».[35] Igual que «los instintos migratorios y de construcción de nido de los pájaros» se heredan en el nacimiento, la naturaleza colectiva del ser humano no es aprendida de forma individual. Jung demostró que los arquetipos, las ideas o imágenes primordiales, no se difunden solo por la tradición y el lenguaje, «sino que pueden volver a surgir espontáneamente en toda época y lugar sin ser influidos por ninguna transmisión exterior».[36] La aportación de Jung al estudio de la psique humana fue clave en la etapa inicial del psicoanálisis, y su investigación fue reconocida en el ámbito científico. Su faceta más espiritual, visionaria y creadora se mostró en parte con la biografía *Recuerdos, sueños y pensamientos*[37] que se publicó en la última fase de su vida. Sin embargo, la reciente publicación de *El libro rojo*[38] pone de manifiesto una intensa y continua exploración de los mundos internos e invisibles, no solo mediante su interés por la alquimia y la mitología, sino a través de su propia experiencia onírica y visionaria. El dibujo, principalmente mandálico, y la

escultura ayudaron a Jung a entender y ordenar estas vivencias que fueron el caldo de cultivo de todos sus estudios psicológicos y publicaciones científicas.[39]

Desde niño, Jung había estado atento a sus sueños y visiones y en su juventud se dejó guiar por ellos para tomar decisiones vitales. Ya entonces reconoció en las imágenes oníricas un poder y una fuerza imaginal que iban más allá de él y que identificó como numinosa. En contraposición con el ambiente religioso y eclesiástico en el que creció, tenía la certeza de conocer el numen de forma directa a través de su mundo onírico y visionario.[40] Observando sus sueños, sintió que, en ocasiones, de ellos emergían unas imágenes vivas que tenían entidad propia y que no eran residuos de antiguas experiencias personales, tal como afirmaba Freud. Esta hipótesis lo llevó a formular *a posteriori* la teoría de los arquetipos. Mientras se encontraba solo, de viaje, una visión significativa que duró aproximadamente una hora sobrecogió a Jung y le causó gran malestar.

> Vi una espantosa inundación que cubría todos los países nórdicos y bajo el nivel del mar, entre el mar del Norte y los Alpes. La inundación comprendía desde Inglaterra hasta Rusia y desde las costas del Mar del Norte hasta casi tocar los Alpes. Cuando llegó a Suiza vi cómo las montañas crecían más y más, como para proteger nuestro país. Tenía lugar una terrible catástrofe. Veía una ola amarilla, los restos flotantes de la obra de la cultura y la muerte de incontables miles de personas. Entonces el mar se trocó en sangre.[41]

Dos semanas más tarde, la visión se volvió a repetir de forma intensificada; además, oyó una voz interna que decía: «Míralo, es completamente real y así será: de esto no hay duda».[42] Entre la primavera y el verano de 1914 tuvo un sueño que se repitió tres veces, en el que un frío ártico sobrevenía en pleno verano dejando el país helado. Cuando estalló la Primera Guerra Mundial, Jung consiguió entender el sentido premonitorio de sus visiones y sueños. Este hecho significativo, no solo reforzó su hipótesis de que ciertas imágenes transcendían al individuo, sino que comenzó a tener la sensación clara de estar sometido a una voluntad superior. Jung reconoció el poder extraordinario de los arquetipos, así como su carácter «espiritual» o numinoso. «Suele ocurrir que el arquetipo aparezca en forma de espíritu en los sueños o en las fantasías e inclusive que se comporte como un fantasma».[43] Este es el caso de Filemon, una figura arquetípica que se le apareció a Jung en un sueño. «Era un anciano con astas de toro. Llevaba un traje con llaves y sostenía una de ellas como si estuviera a punto de abrir la verja de un castillo. Era alado y sus alas eran las del alción con sus colores característicos».[44] Filemon era una suerte de guía alado, un gurú o un mensajero superior y misterioso. Mantuvo con él conversaciones y le hablaba de cosas que Jung no había imaginado saber. Las ideas de Filemon poseían «vida y voz propias» y lo transcendían como ser humano individual.

A estas intuiciones surgidas de su experiencia personal se sumó su investigación empírica con pacientes. A partir del método de la imaginación activa Jung propiciaba que estos accedieran al inconsciente colectivo. En sintonía con la *imaginatio vera* del sufismo, la *imaginación activa* es un tipo de pensamiento asociativo, simbólico y mitológico que no se crea con el esfuerzo personal, sino que viene dado. La técnica para activar la imaginación consiste en «practicar de manera sistemática la suspensión de la atención crítica, con lo que se produce un vacío en la conciencia».[45] Se trata de concentrarse en un estado de ánimo y permitir que se vuelvan conscientes todas las

imágenes que aparezcan en conexión con él mediante un proceso lúdico de asociación libre.

Para poder interpretar las imágenes que emergían de los sueños y de las visiones de la imaginación activa, Jung recopiló y relacionó una gran cantidad de «mitos, cuentos de hadas y motivos religiosos» de todos los lugares del mundo. Quedó asombrado al descubrir el paralelismo que había entre los relatos y las imágenes de la mitología egipcia, de las tribus aborígenes de Australia y de los pueblos nativos de América. Las semejanzas evidentes de los relatos mitológicos le llevaron a detectar la estructura de un entramado universal y arquetípico.

El campo akáshico. Ervin Laszlo

En la antigua tradición India, la palabra sánscrita *Akasha* significaba «cielo cósmico», algo similar a lo que nosotros entendemos como espacio, solo que *Akasha* se refiere ante todo a «las supremas esferas de la vida y la existencia».[46] Los videntes hindúes creían que todas las cosas surgían y descendían posteriormente de una fuente cósmica, que ellos denominaban *Akasha*. Era considerado el primero y fundamental de los cinco elementos; abarcaba sus propiedades y «conservaba los vestigios de todo cuanto había sucedido en el espacio y en el tiempo». Para estos sabios hindúes, *Akasha* era la memoria perdurable del cosmos.

Según lo describe Swami Vivekananda en su obra *Raja yoga*, «*Akasha* es la existencia omnipresente que todo lo impregna. Todo lo que tiene forma, todo lo que es resultado de una combinación se desarrolla a partir de este *Akasha*». *Akasha* es tan sutil que no es posible percibirlo con los sentidos ordinarios, dice Vivekananda. Solo cuando toma forma, cuando se materializa, podemos percibirlo como el mundo que nos rodea. Este sustrato que conecta, interrelaciona y es fuente de todo lo que existe también se expresa metafóricamente en el *Avatamsaka sutra*, con la imagen poética del collar del dios védico Indra: «En el cielo de Indra, se dice que hay una red de perlas de tal modo dispuesta que, si miras una de ellas, ves todas las demás reflejadas en ella. Del mismo modo, cada objeto del mundo no es simplemente él mismo, sino que en él se hallan todos los demás objetos y, de hecho, es todo lo demás».

El doctor en Filosofía de la ciencia, Ervin Laszlo (1932) plantea un nuevo *Paradigma akáshico* que reconoce la dimensión oculta del universo, un elemento fundamental del cosmos. Tal como existe una dimensión manifiesta y observable, existe una dimensión oculta del mundo. *Akasha* es esta dimensión aparentemente invisible. Laszlo compara *Akasha,* la información, con el *software* de un ordenador; este *software,* a pesar de ser «inobservable», es el que rige los procesos del mundo.

La física cuántica ha descubierto que el espacio no es vacío ni pasivo, sino que «es una plenitud llena y activa».[47] Este pleno cósmico, que los visionarios hindúes ya percibieron hace miles de años, es la matriz cósmica que genera y conecta todo cuanto existe. El universo es un sistema evolutivo orgánicamente conectado y repleto de energía. La materia, que tendemos a percibir de forma ordinaria como algo sólido, esta conformada por cuantos, partículas de energía que pueden actuar como ondas o como

corpúsculos. «Las partículas, las estrellas, los planetas, las rocas y los organismos vivos no son otra cosa que ondas que se encuentran, propagan e interactúan en un medio subtendido». Laszlo, siguiendo la tradición hindú y perenne, afirma que la matriz *akáshica* que abarca todas las cosas es lo real. Las cosas son secundarias, manifestaciones de *Akasha*.

El manantial del universo. Masami Saionji

Entre los muchos relatos y experiencias que Laszlo recopila en su obra reciente *La experiencia akáshica,* el caso de Masami Saionji[48] es especialmente significativo por su capacidad clarividente. Siendo joven, Masami enfermó gravemente y estuvo a punto de morir. Durante su enfermedad experimentó visiones grotescas que finalmente dejaron paso a la visión de una luz cálida y amorosa que se manifestó como su guardiana.

> Tras esta experiencia cercana a la muerte adquirí una profunda sensación de la infinitud del universo. Tomé plena conciencia de que realmente existe un manantial de vida —una extensión de potencial ilimitado— en el origen del universo. Instante a instante, todos y cada uno de nosotros y nosotras estamos sustentados por la energía vital que se nos emite continuamente.
>
> Después del *big bang,* el manantial del universo irradió diversos campos de vida: vida mineral, vida vegetal, vida animal, vida humana, etc. A la vida humana se le infundió la capacidad creativa, la habilidad para generar campos creativos. Y estamos creando constantemente, tanto si lo pretendemos como si no. Para los seres humanos, existir significa crear.
>
> Cuando los seres humanos se confundieron y comenzaron a crear condiciones inarmónicas, el manantial del universo irradió nuevos campos de vida divina cuyo propósito era proveer de amor y de guía a los seres humanos. Estos campos se pueden describir como «ángeles guardianes» o «espíritus y deidades guardianas». Desde que tuve aquella experiencia cercana a la muerte he sido consciente, de manera permanente, de la presencia de estos seres protectores. Incluso ahora, el manantial del universo está enviando energía en todo momento a los seres humanos. No envía un tipo de energía a una persona y otro tipo de energía a otra. Envía el mismo tipo de energía a todo el mundo. Lo que es diferente es el modo en que cada persona utiliza esta energía […]. En cualquier momento, un ser humano puede recibir energía nueva desde el manantial del universo. Sin embargo, para recibir esta energía prístina, nuestros pensamientos tienen que conectar con ella.[49]

Desde los diecinueve o veinte años, tras su encuentro con la luz protectora, Masami es capaz de percibir la espiritualidad de cada persona. Escucha de forma natural las voces de las plantas, de los animales y de otros seres vivos, siente sus alegrías y sus pesares con gran nitidez. Cuando mira a las personas ve su apariencia física pero al mismo tiempo percibe los campos de energía creativa que generan. «Los pensamientos, palabras y emociones que emiten los seres humanos a cada instante fluyen constantemente desde su cuerpo, formando campos creativos que se ven en diversos colores, formas y contornos», afirma Masami. Emociones como la felicidad y el afecto aparecen con colores brillantes con un halo envolvente y radiante. En cambio, las emociones como la preocupación, el miedo y el resentimiento muestran colores turbios y se adhieren a la persona de forma asfixiante, asegura Masami. Por ello, con nuestros pensamientos y emociones estamos creando continuamente un campo energético que a su vez interactúa y comunica con otros campos. El campo creativo se acaba formando cuando se emiten

varios pensamientos de un mismo tipo. A su vez, si formamos un campo creativo positivo este atraerá a otros campos de su misma resonancia energética. Lo mismo ocurrirá si el campo creativo es negativo.

La fuente del universo rebosa energía pura en todo momento, es la energía *akáshica* que sustenta la vida. Según Masami, recibimos suministros constantes de esta energía universal y le damos forma a través de nuestros pensamientos, palabras y emociones.

La vida es infinita. Brian Weiss

El psiquiatra Brian Weiss (Nueva York, 1944) había logrado reconocimiento académico y profesional, pero todos los años de estudio y dedicación médica no le habían preparado para la experiencia que vivió con una de sus pacientes, Catherine. Según afirma el mismo Weiss, antes de conocer a Catherine, «desconfiaba de todo aquello que no se pudiera demostrar según métodos científicos tradicionales».[50]

Su vida dio un giro de 180 grados cuando, en 1980, Catherine fue a su consulta buscando ayuda para sanar sus ansiedades, fobias y ataques de pánico. Durante dieciocho meses, la trató con métodos terapéuticos tradicionales que no causaron ninguna mejoría. Como último recurso, Weiss probó a tratarla con la hipnosis y pidió a Catherine que fuera al origen de su malestar. Esta consigna la llevó inmediatamente a experimentar regresiones a vidas pasadas. Descubrieron que los síntomas de malestar de su vida actual estaban relacionados con experiencias traumáticas de vidas anteriores, en su mayoría con muertes angustiosas. Catherine revivió multitud de vidas y, para sorpresa de Weiss, sus síntomas fueron desvaneciéndose. En pocos meses, reanudó una vida feliz y en paz consigo misma, más plena que nunca.

Los registros de todas estas vidas, como el collar de Indra, parecen enlazados por un solo hilo. Catherine atravesó esas perlas, burbujas de vidas anteriores, para hilvanar el sentido de su vida presente y liberar cargas y miedos pasados. Si en *Akasha* se encuentra la memoria humana y el saber universal, no es de extrañar que, en estado de conciencia alterada por la hipnosis, podamos acceder a esos registros. Desde que conoció a Catherine, Weiss ha aplicado este método a numerosos pacientes con sorprendentes resultados de sanación. Las personas que experimentan regresiones a vidas pasadas, no solo sanan, sino que encuentran una dimensión más profunda a sus vidas presentes.

El propósito de toda reencarnación parece ser el aprendizaje. En palabras de Catherine: «La vida es infinita; jamás morimos; jamás nacimos, en realidad. Solo pasamos por diferentes fases. No hay final. Los humanos tienen muchas dimensiones. Pero el tiempo no es como lo vemos, sino lecciones que hay que aprender».[51]

1. El ingeniero industrial Francesc Fígols reconoce la existencia de un campo levitatorio desde donde las fuerzas cósmicas ejercen sus efectos dinámicos y formadores sobre los seres vivos. Se las denomina *fuerzas cósmicas*. Si bien las cosas caen por la fuerza de la gravedad, esto implica que también se elevan por la influencia de la levedad. Esta influencia es la que mueve a una planta a elevarse hacia la luz solar. Cf. F. Fígols, *Cosmos y Gea. Fundamentos de una nueva teoría de la evolución,* Barcelona, Kairós, 2007, p. 69.

2. M. Eliade, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis,* México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

3. Ibíd., p. 123.
4. «Los lugares de partida para la ascensión son *chimeneas* y *salidas de humo, postes y árboles, cumbres de montañas*, el *axis mundi* al que se refiere Eliade, *rayos de sol* que se presentan en plano inclinado para iniciar la ascensión, o el horizonte nocturno desde el que se alcanza la *vía láctea*, también *remolinos, surtidores, tornados*. El punto de partida clásico es *el arco iris,* llamado "puente arcoíris" por los Chukchi de Siberia, o «camino arcoíris» por los aborígenes australianos que ascienden a través de sus siete peldaños o franjas de colores. Los lugares desde los que se inicia el descenso hacia el Mundo Inferior son *agujeros en la tierra*, *lagos de montaña*, *bahías*, *estanques»*. M. Harner, *La cueva y el cosmos, op. cit.,* pp. 140 y 171.
5. C. Castaneda, *Las enseñanzas de Don Juan, op. cit.,* p. 220.
6. G. Böhme y H. Böhme, *Fuego, agua, tierra y aire,* Barcelona, Herder, 1998, p. 180.
7. Ibíd., p. 181.
8. La primera triada, la más próxima al *numen* corresponde a los querubines, los serafines y los tronos, que suelen ser representados con muchas alas y ojos. Sus nombres derivados del hebreo corresponden a sus realidades y a su situación. La palabra «serafín» equivale a «inflamado» o «incandescente», y la palabra «querubín» significa pleno de conocimiento y rebosante de sabiduría. Los «tronos» se encuentran alejados de cualquier bajeza, libres de pasión y cuidado material. La triada intermedia corresponde a las dominaciones, las virtudes y las potestades. La última triada está formada por los principados, los arcángeles y los ángeles. D. Areopagita, *Obras completas [del] Pseudo Dionisio Areopagita,* Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995, pp. 145 y 147.
9. Ibíd., «Los nombres de Dios», p. 300.
10. Proclo mantenía que «Todo lo que procede de un principio cualquiera y revierte sobre él tiene una actividad cíclica. Pues si revierte sobre este principio de donde procede, une su fin con su comienzo, y el movimiento es uno y continuo». *Elementos de teología* 89. Citado en M. Toscano y G. Ancochea, *Dionisio Areopagita. La tiniebla es luz*, Barcelona, Herder, 2009.
11. D. Alighieri, *Divina comedia*, Barcelona, Quaderns Crema, 2000, p. 9.
12. Ibíd., p. 797.
13. Ibíd., p. 1187.
14. Ibíd., p. 1191.
15. A partir de 1744 Swedenborg registra un total de 98 sueños y 12 visiones. E. Swedenborg, *El habitante de dos mundos,* Madrid, Trotta, 2000, p. 35.
16. Ibíd., p. 38.
17. E. Swedenborg, *Del cielo y del infierno,* Madrid, Siruela, 2002, p. 107.
18. Ibíd., pp. 139-140.
19. Ibíd., p. 262.
20. Ibíd., p. 175.
21. Ibíd., p. 180.
22. Ibíd., p. 205.
23. D. Bindman, *William Blake Artista,* Madrid, Swan, 1989, p. 19.
24. K. Raine, *Ocho ensayos sobre William Blake*, Gerona, Atalanta, 2013, p. 28.
25. Así, en su universo mitológico nos encontramos con el ciego *Urizen* leyendo los libros de la Ley. Urizen representa la mente racional, que observa la ley natural sin dar cabida a la intuición ni al mundo de la imaginación. Se trata de un modo de entender la vida materialista, regido por las ideas de Newton o de Bacon. *Vala* es la diosa de la naturaleza cubierta por su velo. *Los*, el «profeta eterno», es el herrero que con su yunque forja y destruye el tiempo en sus calderas. *Enitharmon,* la emanación de Los, se encarga de regir el espacio. El ardiente *Orc,* que aparece encadenado a una roca, es hijo de Los y de Enitharmones la forma elemental de la vida y el genio de la libertad revolucionaria. *Beulah* es el mundo intermedio, un estado paradisíaco amoroso, donde es posible el

descanso y la paz. *Golgonooza* es una ciudad cuádruple y espiritual, la Londres eterna con forma de mandala». Ibíd., pp. 80-85 y 151-152.

26. Ibíd., p. 17.

27. Ibíd., p. 18.

28. Según apunta Kathleen Raine, para Blake «el hombre auténtico» no es cuerpo, sino espíritu. Por ello representaba «formas espirituales» intencionadamente, considerando el cuerpo como una simple vestidura del alma. Ibíd., p. 223.

29. Ibíd., p. 230.

30. Término rescatado de la obra de Eugenio Trías y empleado por Teresa Guardans para referirse a este intermundo (cf. T. Guardans, *La verdad del silencio. Por los caminos del asombro,* Barcelona, Herder, 2009, p. 21).

31. Suhrawardi nace en Sohravard, noroeste de Irán, en 1155 y muere encarcelado en circunstancias no aclaradas a la edad de 36 años. Mediante la interpretación de los relatos visionarios de SuhrawardiCorbin equipara el mundo intermedio a un pleroma de formas de luz, un mundo de ángeles-almas que provocan inspiraciones, visiones y raptos extáticos. Este mundo angélico se sitúa entre el mundo arcangélico, la primera emanación de la «Luz de luces», y el mundo material. Las jerarquías angélicas denotan, principalmente, una degradación progresiva de luz, más débiles cuanto más se separan de su origen y más intensas cuanto más se aproximan a la «Luz de luces».

32. Precisamente, el sentido etimológico de la palabra símbolo es juntar, hacer coincidir, reunir. Un símbolo es una imagen que condensa un significado sagrado o arquetípico mediante un signo o forma concreta y sensible. Los símbolos tienen capacidad de reunir porque son mediadores, tienen fuerza intrínseca, revelan de forma codificada un sentido que va más allá de su apariencia inmediata. La intuición permite su trascendencia y el conocimiento de aquello a lo que apuntan con su signo.

33. H. Corbin, *El hombre de luz en el sufismo iranio, op. cit.,* p. 13.

34. H. Corbin, *Cuerpo espiritual y Tierra celeste*, Madrid, Siruela, 1996, p. 22.

35. M. Stein, *El mapa del alma según Jung*, Barcelona, Luciérnaga, 2004, p. 124.

36. C.G. Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 73.

37. C.G. Jung, *Recuerdos, sueños, pensamientos,* Barcelona, Seix Barral, 1991.

38. C.G. Jung, *El libro rojo*, Buenos Aires, El Hilo de Ariadna, 2010.

39. «Los años en que ya trataba de aclarar las imágenes internas constituyeron la época más importante de mi vida, en la que se decidió todo lo esencial. Entonces comenzó todo y las posteriores particularidades son solo complementos y aclaraciones. Toda mi actividad posterior consistió en perfeccionar lo que brotó del inconsciente, y que comenzó inundándome a mí. Constituyó la materia prima para la obra de mi vida». C.G. Jung, *Recuerdos, sueños, pensamientos, op. cit.,* p. 207.

40. «No dudé nunca de que era Dios o el diablo el que así hablaba y actuaba, pues sentía claramente que yo no era quién para imaginar tales pensamientos e imágenes». Ibíd., p. 59.

41. Ibíd., pp. 182-183.

42. Ibíd., p. 183.

43. M. Stein, *El mapa del alma según Jung, op. cit.,* p. 138.

44. C.G. Jung, *Recuerdos, sueños, pensamientos, op. cit.,* p. 190.

45. C.G. Jung, *El libro rojo, op. cit.,* p. 210.

46. E. Laszlo, *La experiencia akásica*, Barcelona, Obelisco, 2014, p. 9.

47. E. Laszlo, *El paradigma akáshico,* Barcelona, Kairós, 2013, p. 122.

48. Masami Saionji nació en Tokio, Japón y es presidenta de la Goi Peace Foundation y de la World Peace Prayer Society (Sociedad de Oración por la Paz Mundial).

49. E. Laszlo, *La experiencia akásica,* Barcelona, Obelisco, 2014, p. 175.

50. B. Weiss, *Muchas vidas, muchos maestros,* Barcelona, Ediciones B, 2014, p. 10.

51. Ibíd., p. 122-123.

INMERSIONES EN LOS ESPACIOS VISIONARIOS

El desdoblamiento del Cuerpo de Percepción, su transformación en Cuerpo de Saber, supone la inmersión en los espacios visionarios, mundo de los espíritus, lugar de la imaginación, de las ideas inspiradas, memorias y arquetipos. Aunque todos apuntan a un mismo campo transcendental, hemos visto que los relatos y testimonios que los cartografían son múltiples y aparentemente distintos, pues cada uno ensalza distintas facetas de una experiencia de «visión». A su vez, estas visiones se enmarcan en ámbitos de conocimiento que matizan y contextualizan la experiencia particular.

En este capítulo nos centraremos en tres campos de saber; el del chamanismo, la mística y la psicología transpersonal. Los creadores son un cuarto tipo de personas transformadas que acceden a los espacios visionarios, pero a ellos les dedicamos un capítulo aparte y posterior, ya que son los que convierten la experiencia de saber en Cuerpo de Conocimiento al traducir e interpretar sus inmersiones en el campo de saber. Lo que caracteriza la experiencia de visión y saber de chamanes, místicos, transpersonales y creadores es que es fruto de un «proceso orgánico», de un compromiso de vida que implica un desarrollo y una transformación.

El desplazamiento del Cuerpo de Percepción, la «visión», a menudo, se da a través de algún tipo de iniciación en la que el neófito aprende a alterar su percepción cotidiana y a abrirse a lo extraordinario. Esa dilatación de la conciencia será como un trampolín en su proceso de permutación; los atisbos de una Realidad transfigurada, irán, poco a poco, o de forma abrupta, transformando a aquella persona comprometida con esa vía o campo de saber.

Así, el chamán iniciado que obtiene la visión será capaz de sanar, de augurar y de acompañar a los difuntos al más allá. El místico nos revelará con su vida y sus relatos un mundo luminoso, plagado de imágenes visionarias. Y la persona que emprende su proceso de búsqueda interior conseguirá, mediante los métodos de la psicología transpersonal, sanar e integrar su ser, abrirse a las «experiencias cumbre» y enfocar la vida de forma más creativa.

EL ACCESO ACTIVO AL CUERPO DE SABER: CHAMANISMO

El chamanismo acompaña al ser humano desde los tiempos prehistóricos. En las paredes de las cavernas, los arqueólogos reconocen la representación de chamanes en estado de trance, identificados con el poder espiritual de algún animal, ya sea este un bisonte como en las pinturas de *Les Trois Frères* en Francia,[1] o un ave, como sucede en las pinturas de Altamira y en Lascaux. El éxtasis del chamán, la salida de sí, el desdoblamiento de su Cuerpo de Percepción, se expresa con la identificación de un «animal de poder» o

«espíritu auxiliar». El símbolo del pájaro todavía intensifica más la idea del viaje y del vuelo. Aún hoy en día, los chamanes de Siberia utilizan trajes de pájaro y, según se dice, fueron concebidos por sus madres de un pájaro. El pájaro del chamán, afirma el mitólogo Joseph Campbell (1904—1987), «proporciona la capacidad para volar en trance más allá de las ataduras de la vida y, sin embargo, volver».[2] A través del vuelo, nos dice Mircea Eliade, se obtiene «la transcendencia y la libertad».[3]

El chamanismo es un fenómeno siberiano y central-asiático; la palabra chamán deriva del vocablo *shaman,* que proviene del tungús ruso. En América del Norte, Indonesia y Oceanía se dan fenómenos mágico-religiosos similares. La universalidad del fenómeno indujo a que los antropólogos aplicaran el término de forma generalizada.

Si bien el chamanismo es considerado el precursor de todas las religiones y sistemas espirituales, Eliade puntualiza que, en sí mismo, el chamanismo se encuentra más próximo al misticismo que a cualquier tipología de religión. Ken Wilber, uno de los principales teóricos de la psicología transpersonal, define al chamán como «el primer gran aventurero de los dominios de la supraconciencia».[4]

Defender la luz

Como en la experiencia mística, en la experiencia chamánica la visión de una «luz interna» tiene un papel esencial. Ya hemos mencionado la importancia del rayo o *qaumanek,* «destello» o «iluminación» entre los esquimales iglulik. Es la luz numinosa y repentina que se convierte «en un faro o un fuego luminoso y permite ver en la oscuridad, con los ojos cerrados, a través de las tinieblas, así como predecir sucesos futuros ocultos para el resto de los humanos».[5] Un chamán iglulik describe así su propia iniciación chamánica:

> Entonces, sin razón alguna, de repente todo cambiaba y me sentía inexplicablemente alegre, con una alegría tan poderosa que era incapaz de contenerla, y tenía que ponerme a cantar una poderosa canción en la que solo había cabida para una palabra: ¡Alegría, alegría! Además, tenía que utilizar toda la fuerza de mi voz. Entonces, en el seno de aquel misterioso y abrumador ataque de alegría, me convertí en chamán, sin saber yo mismo cómo había ocurrido. Pero era chamán. Podía ver y oír de un modo totalmente distinto. Había adquirido mi *qaumanek,* mi iluminación, la luz chamánica del cerebro y del cuerpo, de modo tal que no solo era capaz de ver a través de la oscuridad de la vida, sino que la misma luz emanaba de mí, imperceptible para los seres humanos, pero visible para todos los espíritus de la tierra, del cielo y del mar, que se me acercaron para convertirse en mis ayudantes espirituales.[6]

Al contrario que el hechicero que normalmente inflige dolor y sufrimiento, el chamán es el defensor del mundo de la luz, de la vida, la salud, la fecundidad y es el gran guerrero que vence a la enfermedad, a la muerte, a la esterilidad, a la desgracia y, en definitiva, «al mundo de las tinieblas».[7]

Aquel que ve

Los chamanes son los que «ven», oyen, tocan, huelen y conversan con los espíritus. Aunque el término «ver» o buscar una visión no se refiere estrictamente al sentido de la

vista sino al fenómeno de la percepción en su sentido más ampliado, predominan entre los indígenas las referencias a los ojos y al acto de ver para nombrar al chamán.

Los indios matsigenka del Alto Amazonas llaman al chamán «aquel que ve»;[8] los esquimales lo llaman *elik,* «el que tiene ojos». Entre los selk'nam de la Tierra de Fuego, el poder chamánico de visión se representa como «un ojo que, saliendo del cuerpo del mago, se dirige en línea recta hacia el objeto que debe mirar, pero manteniéndose siempre vinculado con el mago». Esta imagen corresponde a «la capacidad real de visión a distancia».[9] Este poder de visión remota es fundamental en la experiencia chamánica; así, los esquimales Iglulik pueden ver a lo lejos, a través de las montañas, «como si sus ojos pudieran alcanzar el último confín».[10]

Los aborígenes australianos reconocen en el centro de la frente «el ojo poderoso» y, en ocasiones, utilizan cristal de cuarzo, presionándolo en ese centro para ayudar al chamán neófito a ver con más claridad. En el chamanismo, «ver» también implica ver con el corazón o sentir con el corazón que lo que se percibe es cierto. «Esta certeza emocional», nos dice Harner, «es fundamental en la experiencia de revelación directa y constituye uno de los aspectos que normalmente caracterizan la visión chamánica».[11]

El gran maestro del éxtasis

El chamán es un hombre o una mujer que viaja a otros mundos en un estado alterado de conciencia. Según Eliade, es el «gran maestro del éxtasis», y es que para poder ver a los espíritus, el chamán debe desdoblar su Cuerpo de Percepción, haciéndolo ascender al cielo o descender a los infiernos con el fin de sanar y conducir a las almas. «Solo él puede perseguir al alma extraviada del enfermo, capturarla y reintegrarla en su cuerpo; es él quien acompaña las almas de los muertos a sus nuevas moradas; también es él quien inicia largos viajes extáticos».[12] Es este acto de transcendencia el que otorga saber al chamán, la capacidad de ver y conocer lo que está oculto al resto de la comunidad. Durante su viaje a los mundos supra e infrahumanos, el chamán transmite informaciones concretas, precisas, directas sobre aquello que ve. De este modo, los chamanes cartografían el mundo espiritual haciendo visible aquello que resulta aparentemente invisible.

Para emprender la ascensión al cielo o el descenso a los infiernos, el chamán debe cambiar su estado de percepción. Los chamanes utilizan diversas técnicas de alteración de la conciencia para inducirse el trance y la experiencia visionaria; la percusión, el canto, la danza, la hiperventilación, la privación del sueño, el aislamiento, el dolor físico, la ingesta de enteógenos… La ascensión celeste del chamán se realiza, en ocasiones, a través de un árbol o un poste, «que simbolizan el árbol o el pilar cósmico». El árbol, el poste o la montaña son lugares mediadores que unen el cielo y la tierra, permiten la elevación físico-espiritual y propician el fenómeno visionario. En otras ocasiones, el chamán realiza «el vuelo mágico» mediante la identificación con algún ave. Imita su comportamiento y sus cantos, así como el sonido de su vuelo.[13] Mediante esta ascensión, o vuelo espiritual, el chamán se reúne con lo numinoso y recupera su ser original y paradisíaco.

Durante el éxtasis, el chamán invoca a los «espíritus auxiliares o guardianes», se comunica con los muertos o con los «espíritus de la naturaleza», siempre con el fin de sanar, acompañar a algún difunto al «reino de las sombras» o vaticinar algún acontecimiento. En definitiva, los chamanes velan por el bienestar y la salud de su tribu y son mediadores entre el mundo de los espíritus y el del resto de la comunidad. Es por esta razón que la experiencia extática es de suma importancia, pues solo a través de este desdoblamiento del cuerpo, esta transformación en Cuerpo de Saber, el chamán ve y sabe, y a través de él, todos los miembros del poblado.

La transmisión de poderes chamánicos

El otorgamiento de poderes chamánicos se da bien por transmisión hereditaria, por vocación espontánea, por propia voluntad o por voluntad del clan. En este último caso se considera que su poder es más débil que en el resto de situaciones. Si se da por vocación mística, como en el caso de chamanismo hereditario, la elección del chamán siempre va precedida de un cambio de comportamiento en el que el futuro chamán se muestra distraído, taciturno, busca la soledad, vaga por los bosques, tiene visiones e incluso ataques que lo dejan inconsciente. No obstante, para ser reconocidos como chamanes, los neófitos deben realizar una iniciación que requiere de una doble instrucción: de carácter extático, a través de sueños, visiones o trances, y de carácter tradicional, a través de la transmisión de técnicas chamánicas, de los nombres y funciones de los espíritus, de la mitología y de la genealogía del clan y de un lenguaje secreto.

Una persona también puede convertirse en chamán como consecuencia de un accidente, tras haber sido alcanzada por un rayo, después de haber caído de un árbol muy alto o al superar una enfermedad en la que se roza la muerte. Estos y otros acontecimientos extremos que se superan con éxito y a los que se sobrevive de forma inesperada, pueden considerarse una prueba iniciática en sí misma.

En cierta manera, la iniciación implica una muerte y un renacimiento simbólicos. En los sueños y visiones, a menudo los chamanes experimentan un desmembramiento de los órganos del cuerpo que son recompuestos *a posteriori,* como si a partir de lo antiguo se conformara un nuevo ser. El iniciado muere de esta forma a su vida anterior y renace como una persona sabia, que tiene la capacidad de ver, sanar y poner luz en aquello que permanece oscuro y en tinieblas, aquello que es invisible para el resto del clan.

RELATOS DE EXPERIENCIAS CHAMÁNICAS

El libro de la Sabiduría. María Sabina

Porque soy el agua que mira, dice. Porque soy la mujer sabia en medicina, dice.
Porque soy la mujer yerbera, dice. Porque soy la mujer de la medicina, dice.
Porque soy la mujer de la brisa, dice. Porque soy la mujer del rocío, dice.

Canto de sanación. María Sabina

Cuando Gordon Wasson viajó a la sierra mazateca para participar en una «velada» con hongos enteogénicos cantada por María Sabina (1894-1985) y divulgó su experiencia en la revista *Life,* no anticipó que los hongos o «niños santos» perderían poco a poco su poder.[14] Sin embargo, gracias a su publicación y a un relato posterior sobre la vida de María Sabina narrado en primera persona, podemos aproximarnos a su forma humilde y sabia de proceder como chamana mazateca.

María Sabina tenía antecesores en su familia paterna que eran «sabios»; no obstante, los conocimientos no le fueron transmitidos mediante la enseñanza tradicional, sino que su iniciación fue extática. Según afirma, todo lo que sabía lo aprendió y le fue dictado por los hongos, también llamados por los mazatecos «las cositas», «los niños santos», «el pequeño que brota» o «la carne de Dios». Siendo pequeña presenció un intento de curación de su padre por un chamán, pero el detonante que hizo que, ya mayor, iniciara su actividad chamanística fue la grave enfermedad de su hermana, a la que ningún chamán conseguía curar. Su sesión de curación fue muy intensa y María Sabina tuvo una visión que puede considerarse la consagración de su saber. En ella se le aparecen los «Seres Principales», seis u ocho personajes «que inspiraban respeto».

> En la mesa de los Seres Principales apareció un libro, un libro abierto que iba creciendo hasta ser del tamaño de una persona. En sus páginas había letras. Era un libro blanco, tan blanco que resplandecía. Uno de los Seres Principales me habló y dijo: «María Sabina, este es el Libro de la Sabiduría. Es el Libro del Lenguaje. Todo lo que en él hay escrito es para ti. El libro es tuyo: tómalo para que trabajes […]». Yo exclamé emocionada: «Esto es para mí. Lo recibo […]». Los Seres Principales desaparecieron y me dejaron sola frente al inmenso Libro. Yo sabía que era el Libro de la Sabiduría. El Libro estaba frente a mí, podía verlo, pero no tocarlo. Me limité a contemplarlo y, al momento, empecé a hablar. Entonces me di cuenta de que estaba «leyendo» el Libro Sagrado del Lenguaje […]. Yo había alcanzado la perfección. Ya no era una simple aprendiz. Por eso como premio, como un nombramiento, se me había otorgado el Libro. Cuando se toma a los «niños santos» se puede ver a los Seres Principales. De otra manera, no. Y es que los hongos son santos: dan Sabiduría. La Sabiduría es el Lenguaje […]. Yo aprendí la sabiduría del Libro. Después, en mis posteriores visiones, el Libro ya no aparecía, porque su contenido ya lo guardaba en mi memoria.[15]

De este libro luminoso brota su sabiduría y su lenguaje. María Sabina solo se limitará a pronunciarlo mediante cantos, durante las sanaciones. Ella, que era ágrafa, podía «leer» el Gran Libro del Saber. Se trata de un conocimiento directo, de una enseñanza que se le entrega por medio de la visión y la audición. Lo que ve es tan real que intenta tocarlo. «El libro estaba ante mí… Intenté acariciarlo pero mis manos no tocaron nada».[16] Hay veces, dice María Sabina, «que quiero atrapar con mis manos lo que veo pero no hay nada y eso en ocasiones me causa risa. Entro a otro mundo diferente al que conocemos a la luz del día. Es un mundo hermoso pero inalcanzable. Es como ver el cine». A partir de este momento, en el que le es entregado el Libro del conocimiento, María «alcanza la perfección» y, en los períodos en los que no se encuentra casada, se dedica a sanar a la gente que reclama su ayuda.

Durante las veladas de sanación, los hongos le otorgan visiones gracias a las cuales descubre la causa de la enfermedad de su paciente. Siempre resultan ser heridas espirituales que se manifiestan de forma física. En palabras de María Sabina, «solo sé que el espíritu es el que enferma». La chamana come los hongos para ver la herida del

espíritu del paciente. Su propósito es desvelar lo oculto, descubrir la raíz de la enfermedad, obtener, al fin y al cabo, «una experiencia reveladora». Los hongos le dictan un lenguaje que es el que usa en sus curaciones. Es un lenguaje que aprende directamente de los niños santos; ella tan solo se reconoce como una «intérprete». El conocimiento de este lenguaje revelado y la pronunciación de ciertas palabras es crucial para conjurar la enfermedad. Según María Sabina, son sus palabras «las que obligan a la maldad a salir». «En las veladas también palmeo y chiflo», dice María Sabina; «en este tiempo me transformo en Dios».[17]

> La enfermedad sale si los enfermos vomitan. Vomitan la enfermedad. Vomitan porque los hongos así lo quieren. Si los enfermos no vomitan, yo vomito. Vomito por ellos; de esta manera se expulsa el mal. Los hongos tienen poder porque son carne de Dios. Y los que creen sanan. Los que no creen, no sanan.[18]

La búsqueda de visión en este caso viene propiciada directamente por la ingesta de enteógenos, pero la guía imprescindible de un chamán o chamana garantiza que la dimensión sagrada del ritual quede preservada y propician que la ceremonia tenga éxito.

Los cuatro enemigos del hombre de conocimiento. Carlos Castaneda

> *Hoy no soy guerrero ni diablero. Para mí ya no hay nada de eso.*
> *Para mí solo recorrer los caminos que tienen corazón, cualquier camino que tenga corazón.*
> *Esos recorro, y la única prueba que vale es atravesar todo su largo.*
> *Y esos recorro mirando, mirando, sin aliento.*
> Don Juan

La vida del antropólogo Carlos Castaneda (1925-1998) está envuelta en el misterio. Castaneda conoció a Don Juan cuando era un estudiante de antropología en la Universidad de California, Los Ángeles. Estaba realizando uno de sus viajes al sudoeste para recabar información sobre plantas medicinales, entre ellas el peyote, usadas por los indios de la zona. Don Juan era un indio yaqui de Sonora que la gente consideraba «dueño de un saber secreto»; lo creían «brujo», nos dice Castaneda, una persona con poderes extraordinarios para lo milagroso. Castaneda lo visitó durante un año hasta que, finalmente, Don Juan le dijo abiertamente que poseía ciertos conocimientos que había recibido de un benefactor que lo instruyó en el aprendizaje. A su vez, le dijo que lo había escogido como aprendiz y le exigió un compromiso profundo, pues el proceso es «largo y arduo».

Los relatos que escribió sobre su iniciación como aprendiz de Don Juan cautivaron a un gran número de lectores y despertaron interés hacia el fenómeno del chamanismo. La conversación que mantuvo el 8 de abril de 1962 con Don Juan sintetiza y cuenta la esencia de lo que supone iniciarse en la vía del chamán, un camino y una decisión de vida que se prorroga hasta la vejez.

A menudo Don Juan usaba las palabras *hombre de conocimiento*. Cuando Castaneda le interrogó sobre qué suponía ser un *hombre de conocimiento*, Don Juan le contestó que se trata de una persona que desafía y vence a «sus cuatro enemigos naturales», unos enemigos que «son de verdad formidables, de verdad poderosos»: el miedo, la claridad, el poder y la vejez.

El primer enemigo, el miedo, es terrible, «traicionero y enredado como los cardos». Para vencer al miedo uno debe desafiarlo, seguir paso a paso el aprendizaje sin detenerse. Cuando uno se siente seguro de sí y su propósito se fortalece, el enemigo se retira y «aprender ya no es una tarea aterradora». Esto sucede poco a poco; sin embargo, «el miedo se conquista rápido y de repente».

El aprendiz que ha conquistado el miedo se libera de él para el resto de su vida porque a cambio ha adquirido la claridad. La claridad es el segundo enemigo del hombre de conocimiento; dispersa el miedo pero también puede cegarlo, otorgándole seguridad e ilusión de poder. Entonces podría pasar que el aprendiz se estancara aquí y no avanzara más, aunque la claridad que ha adquirido no se pierde nunca. La claridad se vence desafiándola, usándola solo para ver, «esperando con paciencia y midiendo con tiento», dice Don Juan. Hay que pensar que la claridad de uno es «casi un error». Entonces, la claridad se convierte en poder y el aprendiz tropieza con su tercer enemigo, el poder.

El poder es el más fuerte de todos los enemigos. El aprendiz tiene que saber manipularlo o será el poder quien lo manipule a él. Si no tiene dominio de sí no sabrá decidir cómo o cuándo ha de usar su poder. Para vencerlo, el aprendiz tiene que darse cuenta de que «el poder que aparentemente ha conquistado en verdad nunca es suyo».

Una vez ha conquistado este enemigo poderoso, estará al final de su travesía por el camino del conocimiento y solo le quedará vencer al último enemigo: la vejez. «Este enemigo es el más cruel de todos, el único al que no se puede vencer por completo; el enemigo al que solo podrá ahuyentar por un instante». «Es el tiempo en que el hombre ya no tiene miedo, ya no tiene claridad impaciente; un tiempo en que todo su poder está bajo control, pero también el tiempo en el que siente un deseo constante de descansar». Si el hombre no se rinde, se sacude el cansancio y vive su destino hasta el final, entonces, según Don Juan, puede ser llamado «hombre de conocimiento, aunque sea tan solo por esos momentitos en que logra ahuyentar al último enemigo, el enemigo invencible».[19]

La inmersión en la cueva. Michael Harner

El antropólogo Michael Harner ha dedicado su vida al estudio del chamanismo. Tras su primera publicación, *La senda del chamán* (1986), su enseñanza ha sido básicamente oral, en sintonía con las tradiciones chamánicas. Durante más de veinte años, a través de la Fundación de Estudios Chamánicos,[20] ha conseguido recopilar y archivar casi 5000 relatos de viajes extraordinarios de practicantes occidentales. La inmersión en el chamanismo de Harner pasa por su propia experiencia chamánica: viajes iniciáticos en compañía de los *shuar* (jíbaros) o en absoluta soledad. Recientemente ha decidido recopilar buena parte de sus enseñanzas y desvelar algunas de sus experiencias en su última publicación: *La cueva y el cosmos*.

En 1982 Harner decidió experimentar su propia búsqueda de visión en una cueva que se encontraba en el valle de Shenandoha, en Virginia. Quería desarrollar un poder curativo especial y comprobar qué sucedía sin la ayuda de enteógenos o la inmersión auditiva. El único modo de alteración de conciencia del que disponía Harner era el

aislamiento en un lugar oscuro y matricial. En la entrada de la cueva, Harner pidió a los espíritus que tuvieran compasión de él y le otorgaran mayor poder para sanar a los demás. Se sirvió de una linterna y descendió hasta un profundo nicho en el interior de la cueva; apagó la luz y permaneció en la oscuridad, que «era profunda y silenciosa». Siguiendo el ritual de búsqueda de poder de los indios sinkaietk (sur de Okanagan, Columbia Británica) o de los paviotso (norte de Paiute, Nevada), Harner pretendía dormir unas horas, despertarse y comer para volver a dormir hasta que algo sucediera.

El primer enemigo del chamán, el temor, vino a asaltar a Harner en esa primera fase de su estancia en la cueva. El temor a que nada ocurriera, ya que no se servía de potentes métodos de alteración de la percepción, y un temor mayor, el de morir allí, solo, «en aquella gigantesca tumba de piedra». Anteriormente había buscado la visión acompañado de los *shuar,* que lo protegían de errores fatales, pero ahora se encontraba totalmente solo. Finalmente, el cansancio se apoderó de él y se durmió, aunque preocupado por despertarse en torno a la media noche:

> No tenía por qué preocuparme. Me desperté de repente cuando un ala cubierta de plumas rozó mi rostro. Sentí un impulso de excitación debido a la adrenalina. Presioné el botón de mi reloj de pulsera. Los apagados números mostraron que faltaban apenas dos minutos para la medianoche. Mi sorpresa, al ser despertado por la caricia alada, vino seguida del alivio de haberlo hecho a tiempo para seguir las instrucciones de medianoche. Busqué el sándwich y me lo comí. Ahora tenía previsto mantenerme despierto hasta que ocurriera algo significativo […]. Transcurrió un cuarto de hora. Luego media hora. Empezaba a sentirme decepcionado. Tal vez no iba a pasar nada más. De pronto, procedente de la distante entrada de la caverna, oí el sonido de pezuñas. Un sonido que se hizo cada vez más nítido; era un grupo de animales. Apenas podía dar crédito a mis oídos. El sonido de su marcha se hizo cada vez más fuerte. Parecía imposible, pero el sonido se hizo tan fuerte que tuve que taparme los oídos. ¿Iban a pisotearme hasta la muerte? Me agazapé. Entonces, las atronadoras pezuñas me rebasaron por ambos lados, sumergiéndose raudas en las profundidades de la cueva. Aunque no podía verlos, los oía resoplar mientras galopaban. «Somos caballos», decían, en una comunicación similar a la telepatía, pero más intensa. A continuación los siguió otro grupo más pequeño, con un galope y respiración menos pesados. «Somos bisontes», dijeron. Se marcharon. La cueva recuperó el silencio. Yo estaba sumergido en un verdadero éxtasis. Lágrimas de alegría y agradecimiento corrían por mis mejillas. Era un milagro. No era un sueño, pues seguía plenamente despierto. Entonces, aún sentado, un inmenso e indescriptible poder avanzó hacia mí procedente de la misma dirección del grupo de animales. Esta vez no hubo sonidos ni advertencias. Atravesó mi cuerpo arrollándome, como un tren de mercancías. Una oleada de inmensa energía cubrió mi cuerpo. Mi asombro era mayúsculo. ¡El poder se había manifestado! Entonces, el animal se marchó. Mientras saltaba sigilosamente en la oscuridad más allá del nicho del hueco de piedra, me decía: «¡Soy XXX, XXX, XXX!».[21] Me dijo: «Soy uno y todo. Tú y yo somos uno». Después, el silencio. Me inundó un asombro y una gratitud indescriptibles.[22]

Tras esta experiencia en la que es atravesado por un animal de poder, Harner se durmió para recibir un sueño que le mostrara cómo utilizar su poder recientemente adquirido. Al despertar sintió que no estaba solo y que la oscuridad era muy densa. Entonces tuvo una visión en la que se le presentó una figura femenina y seductora que le resultó perniciosa, como si pretendiera ser una interferencia en su búsqueda. Al superar lo que sintió que era una última prueba, Harner emergió de la cueva hacia «la cálida y cegadora luz del sol».

> Era bueno estar en casa, donde el sol trae la vida a todas las cosas. Al descender la ladera bajo la cueva, acaricié las hermosas hojas de las plantas y arbustos. Daba la impresión de que regresar a la superficie del

planeta, con su vida verde y su luz solar, era un gran regalo. Di las gracias a los espíritus por su ayuda y por permitirme regresar a este mundo. Sabía que había sido transformado, pues el poder de XXX estaba literalmente conmigo.[23]

EL ACCESO RECEPTIVO AL CUERPO DE SABER: MÍSTICA

Los místicos son los portadores de la antorcha que ocasionalmente trae destellos del conocimiento de la realidad al mundo de la ignorancia e ilusión del ser humano. Un mundo sin místicos sería un mundo absolutamente ciego y malsano.

Aldous Huxley. *Eminencia gris*

Los místicos son aquellas personas «que no pueden dejan de caminar».[24] El misterio[25] radica en ese primer paso hacia lo desconocido dado con la convicción de que no hay un camino mejor ni más seguro que el del amor. Paradójicamente, en este caminar fluido estamos abiertos, nos volvemos porosos y, por tanto, totalmente vulnerables. Esta ternura dilatada es la prueba de la libertad, porque el miedo que constriñe, aquel temor primigenio a lo numinoso, va transformándose poco a poco en ligereza, alegría y gozo, en la certeza de saber que no hay herida posible si hay entrega, un desasimiento que, para el místico Dionisio Areopagita, deviene «tiniebla luminosa».

Se deduce de sus escritos que experimentó de forma directa el abismo en la «tiniebla del no-saber», pero además, Dionisio supo tomar distancia e interpretar el fenómeno místico en tres claves fundamentales: anonadamiento, impulso amoroso y unión en la Luz. Aunque por la vía del abandono, Dionisio cree que solo la experiencia del amor puede impulsar al ser humano a la unión con la «divina tiniebla», que no es otra cosa que «Luz inaccesible».[26] El motor de elevación hacia lo divino es un «amor ígneo y experimental» que culmina en «la unión inmediata, cierta y extática» con lo numinoso. La vía del éxtasis es la del enamoramiento; «enamorarse de Dios» es un modo de salir de sí para entrar en el Amado, estar en Él, ser uno con Él.

El misterio de aquel primer paso, de aquel giro o conversión de la mirada, cobra ahora pleno sentido y sigue latiendo intensamente, pues ¿acaso no fue este primer paso el que acabó por llevarnos a la cumbre de nuestra andadura? ¿No estaba en él contenida, como en la semilla, la imagen ahora desdibujada de aquello que anhelábamos ver y ser?

En el abismo sin fondo no hay visión, nos dice el Areopagita, porque allí el contemplador se funde totalmente con lo contemplado, la visión pasa a estar en todas partes y en ninguna, como un océano plagado de ojos, vemos y somos aquello que vemos, estamos inmersos en la visión. Allí, nos dice Dionisio, la única contemplación posible es «una tiniebla de luz superclarísima».

Un fenómeno universal

La mística, esa rara especie que despunta tanto en parajes profanos como sacros y que florece en el terreno abonado de todas las religiones, late con unas constantes que permiten que sea reconocida como un fenómeno universal. La experiencia mística espontánea e inesperada puede sorprender con una iluminación temporal tanto al no

iniciado como a la persona que orienta su vida de forma consciente hacia lo numinoso. Cualquier motivación puede provocar de forma súbita y arrebatadora el cambio de percepción, propiciando que la persona embargada en esta experiencia pase a visionar todo su entorno transfigurado, bañado de una nueva luz, vibrante, unificada.

Temblará de pavor, de alegría o de arrobo, le inundará un gozo casi doloroso, una paz profunda, pero sobre todo la certeza de la realidad de este nuevo percibir, de este nuevo saber y ser. Porque, a pesar de darse de forma puntual, siempre resulta una vivencia transformadora, un acontecimiento inolvidable. Precisamente por el hecho de ser una vivencia extraordinaria, a quien la vive le resulta difícil transcribirla mediante el lenguaje ordinario. Se trata de una experiencia inexplicable, por ello se suele recurrir al arte o a la poesía, que utiliza sin complejos símbolos, metáforas y paradojas.

No obstante, la experiencia mística que es fruto de una decisión de vida, sobresale y despunta como culminación de un proceso vivo, «orgánico». Es la fruta madura, la flor abierta, que contiene en su expresión entera un proceso de transformación total. Si germina la chispa, el chasquido, el primer vislumbre de lo numinoso, la persona mística, creadora o visionaria, comenzará esta andadura conocida como la vía mística, cuyo fin es fructificar, florecer, brillar en el abrazo unitivo con lo numinoso.

La fuerza impulsora que inspira el corazón de la persona que decide iniciarse en la vía mística y le empuja a traspasar sus límites ordinarios de visión y de conciencia, ya lo hemos dicho, es el amor «en su sentido más pleno y profundo».[27] Se trata de un giro amoroso que, como el heliotropo, irá operando la persona iniciada en los misterios para orientarse de forma continua hacia la Luz, para aproximarse cada vez más a su fuente numinosa, siguiendo un camino incierto, intuitivo y misterioso, con amaneceres claros y noches oscuras, tinieblas de luz y soles resplandecientes. Una vía impredecible y creada por la misma experiencia de cada visionario, artista o místico, de cada «aventurero» que se ha atrevido a adentrarse en el Misterio.

ETAPAS DE LA VÍA MÍSTICA. EVELYN UNDERHILL

Cada tradición espiritual ofrece una cartografía distinta de los lugares que deberá recorrer el místico en su travesía hacia el numen. Incluso dentro de una misma tradición, los autores varían en el número de etapas, llegando a un centenar o incluso un millar, como es el caso del místico sufí Ibn Arabi. No obstante, la mayoría coinciden en señalar tres etapas principales: la práctica purificadora, la experiencia visionaria o iluminativa y la vivencia de la Unión.[28]

Evelyn Underhill (1875-1941), a partir de un estudio detallado y profundo de la mística cristiana, retoma estos tres estadios y los amplía, añadiendo un paso previo a la purificación del yo, «el despertar de la conciencia trascendental como un primer acontecimiento decisivo en la secuencia de los estados místicos»[29] y un paso que sucede a la iluminación y precede a la unión, «la noche oscura». El camino que plantea se compone, en consecuencia, de cinco etapas.

La *primera* sería el despertar del individuo a la conciencia trascendental, en la que «los ojos se abren a una nueva luz»; se trata de un repentino vislumbre del sentido numinoso

que permanecía aletargado, latente, a la espera de ser reconocido. Este despertar de la percepción, esta agudización de la conciencia espiritual es una conversión, un giro en el interés y orientación del individuo hacia lo Eterno. Este apacible temblor, este fogonazo de luz, esta herida abierta es la puerta a través de la que el místico empieza su andadura hacia el numen.

La *segunda* etapa de la purificación por medio del recogimiento, resulta ser la fase más ardua y laboriosa. Tras el despertar de la conciencia espiritual, el individuo que ha emprendido la vía de la unión, se reconoce imperfecto e impuro. La luz de lo numinoso se le ha revelado en su esplendor y, por contraste, percibe «la pequeñez de su estado de criatura». La humildad que es necesaria para este reconocimiento es la clave imprescindible para seguir avanzando. Siguiendo la metáfora que hace Teresa de Ávila, esta etapa purgativa equivaldría a regar el jardín del alma sacando el agua con las manos de un pozo profundo.

La *tercera* etapa de la iluminación conlleva una entrega del ser purificado que, sin llegar a una fusión con lo numinoso, constante y duradera, establece contacto y comunicación con el numen. A menudo, a la mirada desnuda del místico se le revelan imágenes y visiones luminosas y el oído interior es capaz de sentir palabras dulces y embriagantes. En la quietud, el jardín de Teresa se riega con un torno y el acceso al agua profunda es más sencillo y abundante.

Por contraste, la *cuarta* etapa de la noche oscura es una fase estéril de imágenes, visiones y audiciones. La luz numinosa que tan abundante había rociado al místico en la fase iluminativa, parece oculta en un dilatado ocaso. La alegría y el esplendor se tornan tristeza y añoranza del Misterio, ahora ausente. Es como caminar en un desierto sin agua, ni pozo, ni fuente; solo el recuerdo impreso en el fondo del ser que ha experimentado lo divino puede empujar al místico a atravesarlo. Esta noche espiritual es una suerte de purificación extrema que exige la entrega total del individuo, la muerte del ego para el renacimiento en el numen.

La *quinta* etapa, culminación de la vía mística, es el abrazo amoroso y unitivo que no da margen a la dualidad: solo Uno late, vibra y luce en la cumbre del camino espiritual. En la unión, la Luz primordial invade al ser, fluye a través suyo y dicta todas sus pulsiones. Es una fase tremendamente creativa que abraza la acción y la pasión, en la que lo numinoso, como una lluvia suave, rocía e inspira toda actividad, al mismo tiempo que preserva la quietud en el jardín interior del místico.

Esta forma de desgranar el viaje espiritual es solo una aproximación a su fenomenología. Los místicos varían en la descripción de sus vivencias, ya que no todos atraviesan todas las fases ni las viven en el mismo orden ascendente. De hecho, aunque el camino es solo uno, es único en cada experiencia. Tanto si se contempla la triple vía, como esta quíntuple escala ascensional que propone Evelyn Underhill, la experiencia visionaria se sitúa en el corazón del camino, cuando el acceso a las aguas de lo numinoso se ha vuelto sencillo y las imágenes brotan abundantes de ese pozo que es fuente de vida. La iluminación es, pues, un eslabón intermedio en el fenómeno total e integrador que resulta ser la experiencia mística.

Iluminaciones: visiones y audiciones

La iluminación[30] es el núcleo de la vía mística, una fase clave vinculada al despertar de la conciencia, la visión y el conocimiento, donde la Luz se manifiesta desmenuzando el velo de la percepción ordinaria e irrumpe provocando lágrimas liberadoras, un gran gozo e inmensa alegría. Este cambio de la percepción implica un giro total e inesperado del meditador o contemplativo, en el que los sentidos se exacerban como dotados de una nueva sensibilidad. La percepción auditiva y visionaria traspasa sus posibilidades ordinarias y se amplía para captar una nueva realidad.

Los modos de percepción de esta Luz original son tan variados como única es cada experiencia; no obstante, hay algo universal en ellas que hace que las reconozcamos como verdaderas. Incluso en la «aprehensión del Infinito»[31] sin imágenes, en la pura contemplación y certidumbre de lo contemplado sin rastros, puede darse una experiencia iluminativa. También, si la visión se aclara de forma que el mundo exterior se percibe con una belleza antes insospechada y todo el universo se presenta transfigurado y luminoso, puede reconocerse una nueva mirada iluminada.[32] Abundan, sin embargo, los relatos en los que la iluminación embarga a quien la experimenta con visiones y audiciones esclarecedoras, que irrumpen con la fuerza y la intensidad de lo sagrado. En ocasiones, la visión del mundo ordinario se compagina con la del mundo extraordinario.[33] Con mayor frecuencia, sin embargo, un motivo externo, una lectura, la contemplación de un objeto, el sonido de una campana, activa el flujo de lo visionario y desplaza la visión común. Es una suerte de rapto en el que el místico se absorta en la contemplación y el saber de lo numinoso.

Al ser una vivencia transformadora, la calidad de la experiencia iluminativa se reconoce; el meditador, el místico o visionario se muestra «radiante» y «una nueva luz inunda su persona».[34] En el budismo zen la iluminación es verificada por los maestros zen en el *dokusan*[35] si el meditador es capaz de responder a una serie de preguntas de forma totalmente intuitiva, espontánea y natural. Al haber vivido esta experiencia previamente, los maestros zen son capaces de confirmar su veracidad.

La vivencia de la iluminación, esta abertura hacia el Infinito, campo de saber, territorio imaginal y luminoso, es transitado tanto por meditadores y contemplativos como por artistas, poetas, músicos y cualquier persona de talante creativo. Los aventureros que abren sus ojos y oídos interiores y se sumergen en sus aguas matriciales contemplan con pavor, arrobamiento, entusiasmo o alegría intensa las múltiples facetas del rostro único del numen. Son como amantes que por instantes breves o por un tiempo dilatado visionan y saborean la belleza y la dulzura de su amor. No se funden en un abrazo unitivo, ya que todavía son dos: amante y amado, visionario y visión. Aunque la proximidad, el roce luminoso y la visión húmeda de la Fuente del Amor los vuelve conocedores, pioneros y exploradores del Misterio, son capaces de sentir cercana y palpitante la herida abierta de luz que invita a ser traspasada, porque trascender el umbral de la iluminación supone dejar de conocer para ser, no limitarse a vislumbrar lo numinoso sino transformarse en Ello.

La noche oscura o la ausencia de visión

La claridad perceptiva y cognitiva, el regalo de la visión y audición de lo numinoso, la alegría, el empuje amoroso, la exaltación anímica que caracteriza a la fase iluminativa, puede llegar a declinar u oscurecerse en una nueva etapa de aridez imaginal, ausencia total de visiones y audiciones. Es el crepúsculo perceptivo de la Luz que permitía toda contemplación y conocimiento. Se trata, recurriendo a la expresión de san Juan de la Cruz, de la «noche oscura del alma», en la que predomina la ausencia de todo lo que se había conocido y amado, la inapetencia y el sin sentido. Es una noche dolorosa, al ser privación de algo que se ha saboreado, imaginado y conocido, algo que, habiendo estado tan próximo al corazón visionario del místico, ahora se siente lejano, como un recuerdo, una memoria en el fondo del alma, un saber que habiendo sido visto y conocido como real, espléndido, luminoso, ahora se muestra esquivo, huidizo, ausente.

En la escalera ascendente de la vía mística, esta oscuridad contemplativa es un eslabón intermedio entre la iluminación y la unión definitiva con lo numinoso. Esta privación de luz es un reclamo para que se avance hacia la unión. Ya no es suficiente el conocimiento, la visión y la proximidad con el Numen, ahora es necesaria una transformación total, una entrega íntegra para abandonar el disfrute de lo conocido y convertirse en lo Desconocido. La oscuridad niega la visión de lo numinoso e invita a la inmersión en el Ser, a dejarse anonadar por completo, a deshacerse de toda visión y conocimiento para simplemente Ser.

«Los que no buscan conocer sino que se ven impulsados a Ser»[36] tienen que atravesar esa etapa árida y oscura que niega toda visión del Numen con la única lámpara interior que es la certeza de lo visionado y el anhelo del reencuentro, del reconocimiento en un abrazo único de amor con la Fuente primera de amor. Es una suerte de ascenso a contracorriente del río para reunirse con el agua pura del manantial. La dureza y la aridez de este *impasse,* previo a la unión permanente y duradera, radica en una condición única de fondo, silenciosa e invisible: la entrega total, el abandono y desasimiento absoluto como única forma posible de unión con lo trascendente. No hay marcha atrás, pues las visiones luminosas, vívidas y vivificantes ahora negadas, se reconocen como un vislumbre del Infinito, un testimonio de lo numinoso, un regalo de conocimiento.

Tanto los místicos como los creadores viven en sus procesos etapas de sequía espiritual, arideces creadoras, noches de oscura tiniebla. La abundancia de luz, visiones e inspiración es seguida, en ocasiones, de etapas de barbecho en las que el maná de lo visionario no se da y no hay vislumbre de lo numinoso. Estas experiencias pueden desgarrar el ánimo de aquellos que han conocido la Luz y el mundo imaginal que fluye de ella. Atravesarla es abandonarse al desierto que impera, morir de sed individual para renacer y alimentarse solo del elixir sagrado de la Unión. La persona mística, visionaria, creadora, nos habla de ello con sus relatos y sus imágenes, pero aquel que quiera avanzar hacia lo desconocido tendrá que atravesar la «noche oscura» y entregarse a la ausencia total de imágenes y sonidos. Darse a ciegas, con el corazón en brasas, latiendo aquel encuentro, aquella visión de la Luz numinosa que tan abundantemente solía rociar su vida.

La fusión con lo numinoso

Solo renunciando a la propia voluntad, al juego caleidoscópico de las imágenes visionarias, al maravillamiento que provoca la contemplación de lo eterno, se alcanza al fin la unión gozosa con lo numinoso: el *satori* zen, el *samadhi* hindú, el *nirvana* budista, el *devekut* de la Cábala judía, el *fana* sufí. En definitiva, el cese de todos los esfuerzos en una paz envolvente y certera, el descanso en un flujo vivo y vibrante del que formamos parte indisociable.

Esta última etapa, fin y cumbre de la vía mística, contempla y unifica el estado pasivo y activo. En la fase unitiva se actúa, preservando la pasión y la quietud en el fondo del corazón. Místicas como Teresa de Ávila, Hildegarda de Bingen o Juana de Arco fueron capaces de grandes hazañas al mismo tiempo que mantenían la fruición interior, la alegría, el gozo y «una inextinguible ligereza del corazón».[37] Desde esta unión, desde este abrazo con lo divino, el imaginero indio talla sus iconos, el pintor zen crea sus paisajes con trazos firmes y únicos, el artista tradicional opera, siendo un mero canal para el flujo amoroso que dicta sus creaciones. La vía creativa no es sino otra vía de búsqueda de lo trascendente, que eleva al creador, abre su percepción y lo fusiona con la Fuente de toda creación.

Evelyn Underhill, con su escritura fluida, poética y vívida relata en el siguiente texto este estado de entrega, aprehensión clara y unión verdadera.

> Pero ahora, este Océano del Ser ya no es sentido por ti como un vacío, una soledad sin límites. De pronto sabes que está imbuido de un movimiento y una vida demasiado grandes como para que puedas abarcarlos. Te sientes electrizado por una poderosa energía, ni requerida ni controlada por ti; su intensa vitalidad se derrama en tu alma. Ingresas en una experiencia para la que todos los conceptos de poder, pensamiento, movimiento, incluso amor, son inadecuados, y que, sin embargo, contiene en sí misma la única expresión completa de estas cosas. Tu fuerza se hace ahora literalmente perfecta en la debilidad: debido a tu dependencia total, se infunde en ti una nueva vida que tu antigua existencia separada no conoció jamás.[38]

RELATOS DE EXPERIENCIAS MÍSTICO-VISIONARIAS

La experiencia visionaria puede sacudir, hacer estremecer, temblar, inspirar e incluso sanar a quien la vive. Puede tratarse de una experiencia puntual pero de tal intensidad que trasforma la vida por completo. Si, en cambio, se da de forma continua, acaba modelando la vida de la persona visionaria, y todo lo que se vive se percibe a través de esta mirada dilatada.

Estas experiencias que, en algunos casos, despuntan ya en la niñez, también pueden ser fruto de un deseo profundo, de una búsqueda intensa de lo numinoso. María de Magdala, Rumi, Hadewijch de Amberes, Juliana de Norwich, Matilde de Magdeburgo, Lal Ded, Teresa de Ávila y Lama Anagarika Govinda, cada uno desde su anhelo personal, invoca lo invisible y roza el lugar de las imágenes inspiradas. El proceso vital de cada uno de estos exploradores del Infinito desgrana una experiencia rica, de múltiples matices, universal y al mismo tiempo única. Todos se sirven de un lenguaje fluido, vibrante, nuevo, que intenta describir unas vivencias inexplicables. Las visiones se producen dentro de un recorrido vital y espiritual en el que todos ellos se sienten

inmersos, totalmente entregados. El compromiso con una opción de vida que propicia el recogimiento, la oración, la contemplación y el ensimismamiento favorece unos estados extáticos, de salida de sí del Cuerpo de Percepción en los que, a menudo, se ven arrebatados por imágenes luminosas.

La capacidad de ver de María Magdalena

> *María verá a Jesús, este se dejará ver por ella, porque ella habrá sabido ver en la tumba. Ver lo que no es visible, ver lo que se da a ver solamente a la mirada capaz, a los ojos que ya han sabido ver en la noche de lo invisible.*
>
> Jean-Luc Nancy

En la tradición pictórica europea, la escena de la aparición de Jesús a María Magdalena junto al sepulcro vacío ha sido reproducida y generalmente titulada *Noli me tangere*. Pero, a pesar de ser reconocida por esta frase que alude directamente al sentido del tacto, el encuentro gira, en realidad, en torno al sentido de la vista y del oído. Jean-Luc Nancy comprende esta escena como una parábola general de la vida y misión de Jesús.[39] La aprehensión de la parábola para Jean-Luc Nancy está relacionada con la capacidad de la persona para ver y escuchar, de ahí la advertencia «¡Quién tenga ojos para ver que vea!» o «¡El que tenga oídos que oiga!» (Mateo 16, 9).

María Magdalena, sola o acompañada de otras mujeres que llevan ungüentos a la tumba de Jesús, aparece en el relato de la resurrección de los cuatro evangelistas. Cuando María llega al sepulcro lo encuentra vacío, y en ese interior de ausencia percibe la presencia de dos ángeles.[40] Esta primera visión angélica ya nos la presenta capaz de ver «lo invisible», el otro mundo, el mundo del misterio. Después cree ver al hortelano, pero es Jesús el que la llama por su nombre: «María». Ella, entonces, lo reconoce llamándolo a su vez: «Rabbuni», que quiere decir «Maestro». Aunque María ya había demostrado previamente su don premonitorio al ungir con perfume de nardo a Jesús,[41] esta visión-audición en el huerto del sepulcro confirma su capacidad visionaria. María recibe «la visión directa» o «la transmisión directa»[42] cuando ve de verdad a Jesús y este le dice: «No me toques, que todavía no he subido al Padre. Pero vete donde mis hermanos y diles: «Subo a mi Padre y vuestro Padre, a mi Dios y vuestro Dios»».[43]

María es la que ve y escucha sin tocar. Tomás necesita recurrir al tacto, tocar las llagas de Jesús para verlo realmente, es decir, para creer en su imagen.[44] El sentido del tacto como mediador de la visión es más bien una excepción en los relatos visionarios, donde prioritariamente se recurre a los sentidos de la vista y el oído. Una traducción alternativa a la expresión «no me toques» y más fiel a su sentido original sería, según Jean-Luc Nancy, «no me retengas». Ambas traducciones indican que la imagen que María ve no es un cuerpo tangible, no es un cuerpo que se pueda tocar o que se deba retener, sino que es un cuerpo transformado, un cuerpo de luz y vibración, un cuerpo sutil que se muestra al alba, en un tiempo intersticial entre la noche y el día, en definitiva, un cuerpo que pertenece al mundo imaginal, al mundo angélico.[45] Jesús aún no ha subido al Padre

celestial, pero tampoco se encuentra íntegramente en la tierra. Su imagen liminal y fronteriza se muestra a aquella persona que es digna de ver, a aquella que ha elegido «la mejor parte»,[46] la vía del amor y la contemplación.

Del llanto de María y de su primera conversación con los ángeles (—«¿Por qué lloras?» —«Porque se han llevado a mi señor y no sé dónde lo han puesto»),[47] o del inicio de su conversación con Jesús cuando todavía cree que es el encargado del huerto («Señor, si tú te lo has llevado, dime dónde lo has puesto y yo me lo llevaré»), se deduce una gran pasión y amor hacia su Maestro. Se evidencia su deseo de guardar su cuerpo, de retener lo invisible, y por eso es necesario el «noli me tangere» que pronuncia Jesús, porque la visión que se le ofrece a María es el mensaje, el legado de saber: nada más puede serle entregado. Sin duda, María lo comprende de inmediato, abandona su actitud trémula y llorosa, deja el entorno del sepulcro y va a encontrarse con los discípulos para decirles «que había visto al Señor». María se sabe testigo y depositaria de una visión y asume su papel de transmisora.

A María Magdalena se la considera «el apóstol de los apóstoles», puesto que es su precursora.[48] En el evangelio copto de María, datado del siglo II, Pedro le dice a María: «Hermana, sabemos que el Salvador te apreció más que a las demás mujeres. Cuéntanos las palabras del salvador que recuerdes, las cosas que sabes y nosotros no sabemos por no haberlas escuchado». María contestó: «Os contaré las cosas que vosotros desconocéis. Y comenzó a hablarles con estas palabras». Ella dijo: «Yo tuve una visión del Señor y le dije: "Señor hoy he tenido una visión de ti"». Y Él me respondió: "Bienaventurada seas por no turbarte al verme!"».[49]

María es la bienaventurada, la que es capaz de mirar al rostro del misterio sin turbarse. Es capaz porque ha purificado su ser, lo ha vaciado al mismo tiempo que derramaba lágrimas y perfumes en los pies de Jesús. El tarro de perfume es un objeto indisociable de María Magdalena en su representación pictórica. Más allá de su utilidad, el tarro es un doble símbolo de ella misma que la define generosa en el amor y receptora de conocimiento. Su capacidad de acceder a la «visión directa» sin apartar la mirada indica no solo que está preparada para ello sino que es de la misma condición de lo visionado, porque solo alguien semejante al numen puede mirar su rostro sin turbarse.

Mirar más allá del campo del ojo. Rumi

No esperes. Zambúllete en el mar de la exaltación. Para hacer esto tienes que salir de ti mismo.
Zambúllete en este mar. Te dará vida una vez que te hayas aniquilado.
Guarda silencio. Camina hacia la Ausencia por el camino silencioso.
Cuando estés aniquilado, te convertirás en alabanza.

Rumi

Yalal ad-Din Rumi nació en Persia (1207-1273), en una zona que actualmente forma parte de Afganistán, pero vivió casi toda su vida en Konya, en la actual Turquía, conocida como Rum, de donde viene su nombre. Tras la muerte de su padre, en 1231, asumió el papel de predicador y doctor en la ley siguiendo las prácticas *sufíes* y el camino

espiritual. En las calles de Konya, Rumi vivió un encuentro que cambió su vida para siempre. Paseaba a lomos de un burro entre los tenderetes del mercado cuando se sintió atravesado por la mirada penetrante de Shams («el sol») de Tabriz, un derviche errante que encontró en Rumi un compañero receptivo al que poder transmitir sus enseñanzas. Shams y Rumi se hicieron inseparables. Rumi abandonó sus compromisos docentes y se retiró con Shams a lugares solitarios; allí permanecieron absortos en la contemplación, la meditación y la celebración.

«No hay salvación para el Alma si no se enamora», dice Rumi en uno de sus poemas dedicado a Shams. «Solo desde el Corazón puedes alcanzar el cielo. La rosa de la Gloria solo puede brotar en el Corazón. Solo desde el Corazón se puede encontrar un camino para la Belleza que robó tu corazón. Solo con el Corazón puede librarse uno de la carga del cuerpo». El poema finaliza con unos versos que parecen vaticinar la dramática desaparición de Shams: «Shams de Tabriz es el Corazón de los corazones. Pero los murciélagos no pueden ver el sol».[50] Según cuenta la tradición, los discípulos de Rumi, como los murciélagos de su poema, se sintieron celosos y provocaron la huida de Shams a Damasco. Rumi envió a su hijo en su búsqueda, pero tras su regreso, Shams volvió a desaparecer misteriosamente.

La ausencia de Shams devendrá con el tiempo presencia, ya que Rumi no deja de sentirlo en su interior, dedicándole los poemas místicos más embriagantes de la literatura sufí. Rumi creó la Danza de los Derviches Giróvagos como símbolo de su extenuante búsqueda del Amado. Sometido a los estados de trance místico que la danza giratoria provocaba, Rumi improvisaba versos o largos poemas que sus discípulos transcribían.

> Esto es el Amor: volar hacia el cielo, rasgar a cada instante, un centenar de velos. Al principio, renunciar a la vida; al final, caminar sin pies. Mirar este mundo como invisible, no ver lo que le parece a uno. «¡Oh corazón», dije, «bendito seas por haber entrado en el círculo de los amantes, por mirar más allá del campo del ojo, por penetrar las sinuosidades del pecho!»[51]

La visión como deseo de unión. Hadewijch de Amberes

Entonces me inundó el gozo de la unión y caí en el abismo sin fondo,
y salí de mi espíritu para esa hora de la que nada se puede decir.

Hadewijch de Amberes

El acceso al lugar intermedio, al mundo de las imágenes, es, en el caso de la beguina[52] Hadewijch de Amberes (siglos XII—XIII), fruto de un deseo, de un anhelo profundo de unión con lo divino. La mayoría de las catorce visiones que transcribe para sus discípulas[53] comienzan situándonos en un espacio-tiempo concreto, generalmente en la iglesia, al alba y en maitines. Si bien este entorno sirve de espacio de recogimiento y la lectura del *Cantar de los cantares* predisponía a Hadewijch hacia el estado visionario, es el espacio de su propio cuerpo, el espacio interior, el lugar a través del cual accede la visión. Así, Hadewijch describe cambios físicos, como temblores y estremecimientos en su corazón, sus venas y sus miembros, que anuncian el cambio de percepción de la beguina hasta sentir la «terrible tempestad» del deseo de unión con su Amado.[54]

La parte intermedia de la narración de sus visiones, el cuerpo de la misma, corresponde a la irrupción de lo visionario. Este cambio de percepción desenfoca el entorno antes descrito y vuelve la mirada hacia un paisaje íntimo. Allí, el lugar en el que nos había situado previamente se desvanece, pierde presencia y el tiempo deja de existir. En la dilatada experiencia de la visión todo se vuelve elástico y sin medida. El despertar de la percepción de Hadewijch no afecta solo al órgano visionario interno, sino también al auditivo, Hadewijch ve al mismo tiempo que escucha: «Así escuché una voz terrible y nunca oída hasta entonces que me decía como en símbolo «¡ve quien soy!»». Tanto lo que oye como lo que ve está transcrito en sus visiones en clave simbólica; imágenes y palabras funcionarán como vehículos para facilitar la comprensión de las *Visiones* a las destinatarias de sus escritos.

Todas las revelaciones que percibe no son nada en comparación con la visión transformadora del «Rostro de nuestro Amor», en la que «conoció a todos los seres», y vio el misterio de este rostro «comprendiendo y penetrando a todo ser». Hadewijch reconoce que «hasta entonces, se me había aparecido según lo que yo era, y en parte según lo que había escogido, pero ahora veía: había alcanzado aquello por lo que Dios me ha elegido, saborear al hombre y a Dios en un mismo conocimiento, lo que ningún ser humano podría conseguir si no fuera como Dios, si no fuera perfectamente lo que es nuestro Amor».[55] La mirada de la beguina penetra en ese rostro en el que «había visto y conocido todo» hasta que la inunda «el gozo de la unión» y cae en «el abismo sin fondo». Este es el modo en que Hadewijch finaliza muchas de sus visiones, «engullida», «abismada», «perdida sin reservas». El relato de la visión acaba, no hay alternativa, porque al consumarse la unión deja de haber separación entre la Visionaria y lo Visionado, la Amante y el Amado, deja de haber una Hadewijch que ve, porque se transforma en la misma Visión.

La experiencia de la unión es «abismal», sin límites, sin formas, sin contornos definidos; solo se conoce si se vive y solo se vive si se es uno con ella. Pero, no es la visión la que finaliza, sino que esta se amplia hasta abarcarlo todo; lo que finaliza es, pues, la sensación de ser separada. Hadewijch desaparece, «perdida sin reservas», desaparece su ilusión de ser un ente concreto, con límites y personalidad. Hadewijch muere y renace a una nueva comprensión; abandona su antiguo rostro para descubrir su verdadera Faz. El Rostro que ve y penetra Hadewijch al ser atravesado se convierte en su propio Rostro, en el único Rostro, y lo que ve es pura comprensión, conocimiento en el Amor, inexpresable, inabarcable.

La luz resplandeciente de la divinidad. Matilde de Magdeburgo

Matilde (1208-1282/1294) tenía cuarenta años cuando su confesor la animó a que escribiera las visiones y revelaciones que a menudo percibía y guardaba en secreto. Nacida en una familia acomodada en Magdeburgo, había abandonado las facilidades que su entorno le procuraba para hacerse beguina y conjugar la vida activa con la contemplativa. Su obra *La luz que fluye de la divinidad,* escrita en lengua vernácula, fue, según su confesor, una obra inspirada en la que lo divino fluía directamente a su

corazón.[56] Matilde, por su parte, asegura que es el amor quien la ha motivado a escribir, pues «no hay nada tan sabio, tan santo, tan glorioso, tan intenso, tan perfecto como el amor».[57]

Como Hadewijch, Matilde transcribe sus experiencias extáticas con el lenguaje de la mística nupcial, influencia de la poesía trovadoresca con la que creció,[58] una gramática del amor en la que se roza el erotismo que recuerda a la obra bíblica el *Cantar de los Cantares*.

> ¡Oh Dios, que te derramas en tu don! ¡Oh Dios, que resplandeces en tu amor! ¡Oh Dios, que ardes en tu deseo! ¡Oh Dios, que te fundes en unión con el amado! ¡Oh Dios, que reposas entre mis pechos, sin ti no puedo ser![59]

Sus escritos transmiten una vivencia de desbordamiento del numen, una abundancia visionaria que la deslumbra a través del fuego y de la luz. Su percepción de lo divino es fluida, expansiva, líquida. Un manantial de fuego, luz y vida la recorre.

> Las palabras, que expresan mi divinidad maravillosa, fluyen incesantes de mi boca divina a tu alma. El sonido de las palabras proclama mi Espíritu vivo y con él expresa la justa verdad…[60]

Matilde, que en la introducción a su libro ya predice las reacciones que provocaría su escritura, perseguida y calumniada, siendo ya mayor, entra en el monasterio de Helfta y allí vivirá todavía muchos años, inspirada e iluminada, arrebatada con frecuencia con visiones de una luz resplandeciente. Porque, como bien escribe Matilde, a pesar de todo intento por acallarla y atemorizarla, ella no puede resistirse a ser acorde a su naturaleza numinosa.

> El pez no puede ahogarse en el agua, el pájaro no puede caer en el aire, el oro no puede destruirse en el fuego, pues de él recibe su claridad y su brillo. Dios ha concedido a todas las criaturas ser acordes con su naturaleza. ¿Cómo podría yo resistirme a la mía? Tuve que dejarlo todo para acercarme a Dios, que es mi Padre por naturaleza, mi Esposo por amor, y yo soy suya sin comienzo. ¿Creéis que no siento mi naturaleza?[61]

La visión desnuda. Lal Ded

Mi gurú solo me dio un precepto: «Fija la mirada no en lo externo,
sino en lo interno, en el Ser más íntimo». Yo Lalla, me lo tomé a pecho
y por eso empecé a bailar desnuda.

Lal Ded

Lal Ded nació en 1335 cerca de Srinagar, capital de Cachemira. Se desconoce el verdadero nombre de Lal, ya que el apelativo *Lal*, *Lalla* o *Lalli* es un término cariñoso que significa «querida» y que ella misma usaba en sus poemas. Dado que su familia pertenecía a la casta superior de los *brahmines,* se cree que en su infancia adquirió la erudición que transpiran sus escritos. A la edad de 12 años la casaron en matrimonio de conveniencia y se trasladó a la casa familiar de su esposo. Allí se le dio un trato servil. Se encargaba de todas las tareas de la casa y apenas recibía comida; su suegra colocaba una piedra en su plato y la cubría con arroz, aparentando que le daba la misma ración que al resto.

Cuando iba a buscar agua al río, Lalli aprovechaba para entrar en el templo de Shiva a orar. Según cuenta la tradición, una mañana, su marido, alertado por su madre, la esperó con un palo en la puerta de casa. Cuando ella llegó, el marido dio un gran golpe al cántaro que llevaba en la cabeza. El milagro sucedió cuando el cántaro se hizo añicos pero el agua continuó sin derramarse sobre la cabeza de Lalli. Lal continuó soportando esta situación de abuso durante doce años, pero al cumplir los veinticuatro decidió iniciar la búsqueda espiritual. Se desprendió de toda la ropa que llevaba puesta y pasó a cubrirse únicamente con el cabello.

El legado poético de Lalla permite hacer un seguimiento de su periplo espiritual. Cuando conoce a su gurú, maestro y guía espiritual, los poemas adquieren un tono luminoso, una firmeza radiante. Es gracias a su maestro que su desnudez física cobra sentido metafísico, pues él le limpia la mirada, se la desnuda, para que pueda «ver». Y ¿qué es lo que ve? «A Dios, la vida interior en todas partes».

> Mi maestro me puso un colirio en los ojos que disolvió las cataratas, y ahora, dondequiera que miro, veo al Ser, a Dios, la vida interior en todas partes. Lalla, ¡es verdad![62]

Sus prácticas yóguicas, modos de acceso a la visión desnuda, se basan principalmente en «la meditación, el control de la respiración y la repetición del *mantra* desde la perspectiva tántrica».[63] Así, con el tiempo, la luz se va instalando en su interior por la vía del amor y la fe, menguando toda oscuridad.

> A medida que mi amor, mi fe y mi interés por la vida interior han ido creciendo, la oscuridad ha disminuido tanto por fuera como por dentro y Lalla se ha perdido en la Luz. Lalla, has andado de un lugar a otro, tratando de encontrar a tu esposo. Al fin ahora, entre estas paredes del hogar de tu cuerpo, en el templo del corazón, has descubierto dónde vive.[64]

Sus últimos poemas tratan de la disolución permanente y definitiva en la unidad divina. Estando aquí, Lalla se encuentra en realidad paseando por «el jardín del jazmín». En este lugar se hace posible el encuentro definitivo con Todo lo que es.

> El día desaparecerá en la noche. El suelo se extenderá. El eclipse se tragará la luna nueva y la mente en meditación se absorberá por completo en el Vacío que yace en su interior. La iluminación absorbe este universo con sus cualidades. Después de esa absorción, nada queda sino Dios. Esta es la única doctrina. No tiene palabras, ni mente con que entenderla, ni categorías de transcendente o inmanente, ni voto de silencio, ni actitud mística. No hay Siva ni Sakti en la iluminación, y si algo queda, lo que quiera que sea es la única enseñanza. Yo Lalla, entré en el jardín del jazmín donde Siva y Sakti hacían el amor. Me disolví en ellos. Ahora, ¿qué significado tiene todo eso para mí? Aunque parece que estoy aquí, en realidad voy paseando por el jardín del jazmín.[65]

La herida y la abundancia visionaria. Juliana de Norwich

Entonces el buen Señor abrió mi ojo espiritual y me mostró mi alma en el centro de mi corazón.
La vi tan grande como si fuera una ciudadela infinita, un reino bienaventurado;
tal y como la vi, comprendí que era una ciudadela maravillosa.

Juliana de Norwich

Las visiones de Juliana son provocadas por la fuerza del deseo. En sus escritos dice haber tenido tres deseos: el primero, «la contemplación de la Pasión»; el segundo, «una enfermedad corporal»; y el tercero, «recibir tres heridas»: «la herida de la verdadera contrición, la herida de la compasión de amor y la herida de desear ardientemente a Dios».[66]

Juliana de Norwich (1342-¿1416?) fue una mujer mística y visionaria que vivió parte de su vida recluida en una celda adosada a la iglesia de Saint Julien.[67] Todo lo que se sabe de su vida es lo que ella misma deja escrito en las dos versiones que realiza de un mismo texto: *Libro de visiones y revelaciones*. La primera versión la escribió tras una vivencia visionaria intensa en la que imágenes poderosas impregnan su alma. En este primer manuscrito todavía no es capaz de desentrañar íntegramente el significado simbólico de su experiencia y las imágenes mantienen su misterio. Durante los siguientes veinte años, Juliana conseguirá madurar esta vivencia transformadora y redactar una segunda versión que amplía la primera.

La vivencia visionaria que experimentó se da en una situación extrema, cuando ella tenía treinta años y medio de edad. Juliana se encontraba enferma y al borde de la muerte; de hecho, percibía su cuerpo dividido e inerte, primero de cintura para abajo y, más tarde, también sintió que la parte superior de su cuerpo comenzaba a morir hasta que apenas pudo sentir algo. Sentada sobre su lecho, tenía la mirada fija en el cielo cuando un sacerdote que había acudido a darle los últimos sacramentos le pidió que contemplara un crucifijo. Ella intuyó que si bajaba la mirada para verlo conseguiría mantenerse viva. La contemplación del crucifijo desencadenó la sucesión de dieciséis visiones que duraron apenas veinticuatro horas. Tanto la enfermedad como las contemplaciones visionarias que le siguieron y que giraron en torno a la Pasión de Cristo, habían sido anheladas por Juliana. Este anhelo interior parece provocar unos acontecimientos que no se dieron de forma artificial y forzada, sino que fueron fruto de una entrega total a un deseo que le hace rozar la muerte física.

Se sabe que Juliana se hizo reclusa tras esta experiencia conmovedora y que, a pesar de la dureza aparente de entrar en una celda y ser encerrada en ella de por vida, este habitáculo le ofreció el recogimiento y la calma necesaria para poder entender su vivencia, así como la libertad creadora para redactar sus manuscritos. El rito del enclaustramiento era similar al de un entierro y simbolizaba la voluntad de la mujer de morir al mundo. Como Juliana ya había rozado la muerte física, a la que había sobrevivido gracias a su experiencia visionaria, no resulta extraño que decidiera sellar este acontecimiento y dedicarse a su comprensión, aislándose del mundo exterior y girando su vida hacia el interior.

El adormecimiento de los sentidos y del cuerpo físico, así como la incapacidad de ver de forma natural,[68] provocó en Juliana la apertura de otro tipo de visión. La herida, a la que continuamente hace referencia Juliana, es la apertura de su «ojo espiritual», que ella sitúa en el corazón. Su experiencia visionaria es como un juego de espejos, donde el dolor y el sufrimiento que quiere experimentar y experimenta, a semejanza de la Pasión de Cristo, abre una herida sangrante, una herida que no sana, y a través de la cual se

hace posible la comprensión de lo Extraordinario. Paradójicamente, esta visión la mantiene viva y le devuelve la salud. De la imagen del flujo vivo y palpitante de la sangre de Cristo surge el entendimiento de que una fuerza numinosa, divino-humana, se le muestra sin intermediarios.

«La sangre preciosa» de su visión es fuente inagotable, «fluye a raudales por todo el cielo». Esta sobreabundancia que nace de una entrega total es posible gracias a la herida que se mantiene abierta, siempre fluyendo, y es percibida únicamente porque Juliana ha abierto su propio corazón haciendo realidad sus deseos de «contrición», «compasión» y «ardor a Dios». Así, la herida del cuerpo es espejo de la herida del cielo. Y esa apertura es la puerta de acceso, una linde que, al ser atravesada, conduce al Infinito.

En la décima revelación, Juliana ve al Señor «mirando su costado abierto y contemplándolo con alegría». Juliana es atraída por su mirada a escudriñar hacia el interior de la misma herida y allí se revela «un hermoso y deleitable lugar, lo bastante amplio para toda la humanidad que será salvada y descansará en la paz y el amor».[69] El interior de este cuerpo crístico es el cielo, ese lugar eterno que acogerá a la humanidad salvada, es decir, transmutada en un estado de paz y amor. Esta visión es completada por la audición de las siguientes palabras, que según explica Juliana se forman en su entendimiento; «Mira cómo te amo». La herida abierta del Cristo es la entrada al cielo. Juliana penetra por su costado y ve el espacio celestial que corresponde al interior del cuerpo divino-humano de Jesús. Y allí, se le dice: «Mira cómo eres amada». En ese interior celestial se encuentra la fuente de todo el amor, y ella se encuentra allí, ¿cómo, sino, podría verlo?[70]

Lo invisible supera lo visible. Teresa de Ávila

Teresa de Ávila (1515-1582), también conocida domo Teresa de Jesús, fue una mística y visionaria cristiana de origen converso. Vivió en una época en la que lo invisible tenía más valor que lo visible. Experimentó raptos, visiones, revelaciones y se sintió unida a lo divino en lo más íntimo de sí. Podemos conocer de cerca sus vivencias porque dejó testimonio escrito de ellas, a pesar del reto que supone poner palabras a unas experiencias inefables. Teresa, como tantas otras místicas que la precedieron, sentía que ella solo era un canal de estas experiencias y que la transcripción de las mismas eran dictadas por Dios.

Cuenta Mónica Balltondre, en su estudio sobre la experiencia contemplativa y visionaria de Teresa, que cuando le prohibieron leer algunos libros de oración en romance se quedó muy apenada, pero que, al poco tiempo, tuvo una revelación en la que Dios le decía que le daría «un libro vivo».[71] Y así fue, ya que los libros que escribió Teresa se alimentan de su propia experiencia visionaria. La visión era considerada en su época una forma de entender las escrituras de forma personal, para así poder interpretarlas y comunicarlas. Tanto el *Libro de la vida* como *Las moradas* describen distintas fases de oración que la persona mística experimenta en su búsqueda de unión con lo numinoso. En *Las moradas,* la metáfora del *castillo interior* es la que sirve a Teresa para explicar los lugares de recogimiento que, mediante la oración, van dando acceso a cámaras cada

vez más próximas a la habitación central, donde es posible el contacto directo con lo divino. Algunas de las visiones que experimentó Teresa le ocurrieron mientras se encontraba en el coro, pero más frecuentemente mientras estaba orando o leyendo a solas. Las visiones más íntimas no las incluyó en el *Libro de la vida*, sino que las transcribió en unos pliegos sueltos que se han llamado *Relaciones, Mercedes* o *Cuentas de conciencia*. No obstante, las experiencias perceptivas de Teresa abarcan más allá del sentido de la visión interior, ya que también son auditivas y olfativas.[72]

La primera visión que tiene Teresa es intelectual, «sin forma» ni imagen, «le llega directamente al entendimiento»; las siguientes visiones que tiene de Cristo son imaginarias, es decir, que son percibidas con la visión interior. Algunas de estas visiones son muy vívidas, «imágenes activas» con «un resplandor que apenas se podía soportar». Según ella misma explica, se trata de visiones que no se pueden controlar ni manipular. Estas visiones provienen de «otra región muy diferente» de esta en la que vivimos, dice Teresa, una región donde se muestra «otra luz» muy «diferente de la de acá». Un lugar al que se accede con el «alma arrebatada», como sabía muy bien Teresa, viendo «con los ojos del alma muy mejor que acá vemos con los del cuerpo». En sus escritos Teresa da más validez a la visión interior e imaginaria que a la que pudiera percibirse con el ojo exterior. Lo invisible supera a lo visible, por eso, cuando Cristo convierte la cruz de su rosario en una cruz de piedras preciosas que solo ella puede ver, interpreta este regalo como una prenda de amor divino.

> Una vez, teniendo yo la cruz en la mano, que la traía en un rosario, me la tomó con la suya, y cuando me la tornó a dar, era de cuatro piedras grandes muy más preciosas que diamantes, sin comparación, porque no la hay casi a lo que se ve sobrenatural. Diamante parece cosa contrahecha e imperfecta, de las piedras preciosas que se ven allá. Tenía las cinco llagas de muy linda hechura. Díjome que así la vería de aquí en adelante, y así me acaecía, que no veía la madera de que era, sino estas piedras. Mas no lo veía nadie sino yo.[73]

Visiones en la pared rocosa del Santuario. Lama Anagarika Govinda

> *Pero la recompensa de quienes abandonan el confort, la seguridad y la preocupación por su propia vida es un sentimiento de exaltación indescriptible, de felicidad suprema. Se intensifican sus facultades mentales, aumentan infinitamente conocimiento y sensibilidad espiritual y la conciencia alcanza una nueva dimensión. Muchos tienen visiones maravillosas, oyen voces extrañas y caen en estados de trance, en los que las obstrucciones y dificultades previas desaparecen como por obra de un relámpago que de pronto ilumina todo cuanto había permanecido hasta aquí oculto.*
>
> Lama Anagarika Govinda

La historia que cuenta el Lama Anagarika Govinda[74] (1898-1985) en su biografía *La senda de las nubes blancas* comienza en un monasterio de Yi-Gah Chö-Ling, templo del Tíbet donde se había refugiado de un terrible temporal en su viaje desde Ceilán. Allí conoció al que sería su maestro Tomo Géshé, un antiguo ermitaño que durante años había vivido meditando en cuevas de las ásperas montañas del Tíbet. En el monasterio fue iniciado a través de un ritual de transmisión de conocimiento que nace de la propia experiencia y sabiduría encarnada del gurú y que el *chela* o discípulo tiene que ser capaz de recibir. A partir de entonces, un vínculo de amor y devoción les mantuvo unidos a pesar de estar físicamente separados por retiros o peregrinaciones.

En uno de estos viajes, el Lama Anagarika llegó a un monasterio de piedra en la montaña de difícil acceso. El monasterio había sido un antiguo santuario que en el curso de los años había pasado de ser la cueva de un ermitaño a un monasterio donde generaciones de monjes habían vivido dedicados a la contemplación. Nada más llegar lo recibió un lama y lo alojaron en una habitación en la que no había dormido nadie. La habitación tenía una pared conformada por la misma roca de la montaña. Cuando Anagarika entró allí para descansar sintió una atmósfera de paz y misterio. Había algo en la pared rocosa que lo atraía de forma fascinante. El siguiente relato describe una experiencia visionaria que lo llevó a contemplar una sucesión de apariciones extraordinarias. Las formas de la superficie de la pared actuaron como soporte de estas visiones. La pared se transformó de forma «orgánica» y fue «cristalizando» poco a poco diferentes deidades budistas; la plasticidad de estas lo llevó a abrir y cerrar los ojos en varias ocasiones, como a la espera de que su visión se esfumara, pero, por el contrario, las apariciones perduraron y se metamorfosearon encarnando diferentes aspectos de la divinidad.

Ante sus ojos cobró forma la majestuosa figura de Buda Maitreya, el Venidero, que «envía sus rayos de luz a este mundo de sombras por el cual ha estado errando bajo innumerables formas, a través de incontables nacimientos y muertes». En un abrir y cerrar de ojos, la figura se transformó en un demonio terrorífico, corpulento y macizo, con el pelo tieso en una especie de llamarada y adornado con calaveras humanas. Era la poderosa y aterradora forma de Vajrapani, el defensor de la verdad contra las fuerzas de la tiniebla y la ignorancia, el señor de los misterios insondables. Al cabo de cierto tiempo tuvo lugar un nuevo cambio y se formó una figura femenina, era Manjushri, que parecía a punto de descender de su trono de loto. Su gesto y la expresión de afecto del rostro eran la encarnación de las palabras del Buda Sakiamuni: «Como la madre que protege al hijo, su único hijo, con su propia vida, hemos de cultivar el corazón con amor y compasión ilimitada hacia todos los seres vivos».

> Profundamente conmovido, traté de concentrarme del todo en la expresión amorosa de su divino semblante, y me pareció que sobre la boca flotaba una sonrisa apenada, casi imperceptible, como si quisiera decir: «Mi amor es ilimitado, sí; pero también es ilimitado el número de los que sufren. ¿Cómo pude yo, con una sola cabeza y dos ojos, aliviar el sufrimiento indecible de incontables seres?».
>
> ¿No eran esas palabras que reverberaban en mi mente las de Avalokiteshvara? Y, en efecto, en el rostro de la figura femenina reconocí las facciones del Gran Compasivo, de cuyas lágrimas se dice que nació Tara. Y, como abrumada por la pena, la cabeza estalló en mil cabezas, y los brazos se partieron en mil brazos cuyas manos se extendieron como rayos de sol en todas las direcciones del universo. Y todo empezó a disolverse en luz, porque en cada una de las innumerables manos había un ojo resplandeciente de amor y misericordia como el de Avalokiteshvara; y mientras cerraba los ojos, estupefacto y deslumbrado por tanto fulgor, se me sucedió que yo ya me había encontrado antes con aquel rostro. Y entonces lo supe: era el rostro del Venidero, ¡el buda Maitreya! Cuando volví a alzar la vista había desaparecido todo; pero una luz cálida alumbraba la pared y, al girarme, vi que los últimos rayos de sol del atardecer se habían abierto paso entre las nubes. Salté de alegría y miré por la ventana. Habían desaparecido la oscuridad y la melancolía. El paisaje estaba embebido de los colores del día declinante».[75]

Al día siguiente, el Lama Anagarika descubrió que los monjes habían dudado si alojarlo en aquella habitación porque estaba dedicada a Chamba, el buda Maitreya. Al preguntar más sobre el tema supo que había sido su gurú Tomo Géshé quien había inspirado su construcción. En una ocasión, Tomo Géshé le había hablado del Kerin, el estado creativo de meditación: «Un día podrás ver los cuerpos trascendentes de los budas y bodhisattvas, que son las potencias de luz que habitan dentro de ti; de momento solo existen en tu mente como tenues ideas. Cuando sean para ti tan reales como el mundo material que te rodea, comprenderás que las realidades de los mundos interior y exterior son intercambiables y que la decisión de vivir en uno u otro depende de ti, si quieres ser esclavo de uno o heredero y señor del otro».

Ese día, al comprender el carácter sagrado e iniciático de los iconos tibetanos a través de esa visión, Anagarika Govinda decidió seguir la senda de los lamas-artistas de antaño y reproducir las imágenes de la tradición tibetana que se atesoran en los templos de las montañas del Tíbet occidental. Acompañado de su consorte espiritual, realizó una expedición a la ciudad abandonada y de muy difícil acceso de Tsaparang. Durante meses, en unas condiciones muy austeras, ambos fotografiaron sus estatuas y calcaron sus frescos; los más bellos y excepcionales estaban dedicados a la vida de Buda. El sobrecogimiento que les produjo la contemplación de estas obras, así como la vastedad de los parajes que recorrieron, conformaron un viaje espiritual y físico, un mandala experiencial transformador e inolvidable.

EL CUERPO DE SABER DESDE LA PSICOLOGÍA TRANSPERSONAL

Desde su posición espacial privilegiada, situada a unos cuatrocientos mil km de distancia del planeta Tierra, el astronauta Edgar Mitchell tuvo ocasión de percibir un campo vibrante de energía: vasta, inagotable, omnipresente. Mitchell regresaba de la Luna en el Apolo 14 y al contemplar esa «joya espléndida, blanca y azul suspendida contra un cielo de terciopelo negro», tuvo la intensa sensación de que todo lo que existe, tanto los millones de habitantes y seres que poblamos la tierra, como todos los planetas del universo, están estrechamente interconectados. Mitchell tuvo la certeza de que la más mínima mota de polvo de nuestro planeta y la estrella más lejana estaban unidas por un campo fluctuante, vibrante y vivo que tramaba, entrelazaba y sostenía la existencia.

Todos los años de formación como científico e ingeniero no lo habían preparado para esa experiencia de trascendencia. Su aprendizaje meramente empírico le había proporcionado una visión sesgada, ahora lo sabía, del universo. Este enfoque materialista, imperante en occidente desde principios del siglo xx excluye todo tipo de experiencia espiritual de su campo de estudio.

La psicología transpersonal surge como una reacción a esta visión excluyente de la realidad; sin embargo, utiliza el método científico para estudiar todo tipo de experiencias extáticas, místicas, numinosas, que la ciencia ortodoxa no se atreve a investigar. De esta forma, consigue explorar, experimentar, recopilar y traducir en términos psicológicos un legado abundante de experiencias visionarias que, ya hemos visto, son comunes al

chamanismo y a la mística, pero que también pueden acontecer de forma espontánea e inesperada.

Origen y gestación

El adjetivo transpersonal[76] se refiere a aquello que está más allá de lo personal, que traspasa o transciende la conciencia ordinaria. William James fue un pionero en mostrar una apertura a nuevas dimensiones de la conciencia y reconocer que la racional no es sino un tipo de conciencia entre otros tipos diferentes. Otro pionero en el estudio de las experiencias numinosas fue Richard M. Bucke. Tras vivir la experiencia cósmica que hemos relatado al inicio de este libro, se dedicó a estudiar y recopilar otras vivencias similares de lo que denominó «Conciencia cósmica». Roberto Assagioli creó una nueva psicología, *la psicosíntesis,* para despertar al ser real, esencial de cada persona. El psicólogo humanista Abraham Maslow llevó un estudio exhaustivo, a través de entrevistas, de las experiencias místicas o *cumbre,* según su denominación. Tanto Assagioli como Maslow vincularon la creatividad con la experiencia extática, intuitiva, inspirada o iluminativa. La creatividad es, para estos precursores de la psicología transpersonal, un efecto activo de la experiencia numinosa.

Desde sus orígenes, la psicología transpersonal se encarga de recuperar y actualizar las técnicas de acceso a lo numinoso, recogiendo las influencias de las tradiciones arcaicas y orientales. No solo reconoce el fenómeno trascendente, sino que cree que la patología es consecuencia de esa falta de reconocimiento de la dimensión sagrada del ser humano. La salud se recupera accediendo al campo de saber, a la *supraconciencia,* tal como la llama Assagioli.

En 1962 se fundó en California el Instituto Esalen, símbolo de nuevas terapias que se nutren tanto de la psicología occidental como de la sabiduría oriental. Homeopatía, acupuntura, flores de Bach, terapias con cristales y minerales, cromoterapia, musicoterapia, terapia regresiva a vidas anteriores… Estas terapias alternativas pretenden sanar la totalidad de la persona, comprender las raíces profundas de la enfermedad, restablecer el equilibrio y la salud. Durante los años 60, en este Instituto aún hoy activo, impartieron clases, conferencias y talleres Abraham Maslow, Alan Watts y Adolf Huxley, entre otros. Posteriormente, Stanislav Grof y su esposa Christina Grof vivieron allí durante algunos años y también impartieron numerosos talleres.

En este sentido de sanación holística, hay que considerar la influencia de la sanación chamánica y, en concreto, el neochamanismo que practica el antropólogo Michael Harner. Algunas de las sanaciones que acontecen en sus talleres se deben a la forma que tiene el chamanismo de entender la enfermedad como resultado de «intrusiones perjudiciales, energías hostiles»[77] que se apegan al cuerpo o lo invaden. La sanación consiste en la extracción de estas energías por el chamán, que puede ser uno mismo si inicia un viaje y en estado de trance si recibe la ayuda de espíritus auxiliares.

Los principales representantes de la madurez de la psicología transpersonal son Claudio Naranjo, Stanislav Grof y Ken Wilber.

Roberto Assagioli

Superconciencia y psicosíntesis

Roberto Assagioli (1888-1974) fue uno de los precursores de la psicología transpersonal. Su padre murió cuando él era pequeño; más tarde, él mismo enfermó de gravedad y lo curó un médico que acabó casándose con su madre. Su madre era teósofa y, como consecuencia, él conocía este ambiente espiritual que acabó influyéndole en su nueva forma de entender la psicología. Fue contemporáneo y amigo de Carl Gustav Jung, al que reconoce el gran valor de sus aportaciones en relación con el mundo arquetípico y con el inconsciente colectivo. Sin embargo, Assagioli se atreve a ir más allá a la hora de cartografiar la conciencia e incorpora la superconciencia, a la que se accede a través de experiencias de iluminación, místicas, numinosas, que él denomina experiencias superconscientes.

Assagioli crea una nueva psicología, la *psicosíntesis,* para poder integrar y asimilar este tipo de experiencia transpersonal de la que existen innumerables testimonios de todas las épocas de la humanidad. Sin el freno del materialismo o el miedo a ser diferente o a perder la cordura que puede paralizar a la persona, estas experiencias, afirma Assagioli, afloran de forma natural.

Descenso y ascenso

Tanto Assagioli como Maslow investigan este tipo de experiencia *superconsciente* o *cumbre,* en terminología de Maslow, y descubren unas constantes, unas características en las que redundan las personas que han vivido esta experiencia del numen. Cuando se intenta transcribir una experiencia que se considera inefable, se mencionan sensaciones de profundidad, de interiorización, de elevación o ascenso, de expansión o amplitud, de apertura o florecimiento, de potenciación y plenitud, de despertar, de luz e iluminación, de gozo y alegría, de beatitud, renovación, regeneración, resurrección y liberación o libertad interna.

Según Assagioli, el contacto del yo consciente con el superconsciente requiere de una elevación del Cuerpo de Percepción «a niveles más altos, por encima de nuestro nivel ordinario de consciencia»[78], o de un descenso del superconsciente, en el que se da una irrupción de elementos superiores en forma de intuición, inspiración, creaciones geniales, acciones humanitarias o heroicas. Se trata, en cualquier caso, de un desdoblamiento del Cuerpo de Percepción a través de una ampliación o expansión de la conciencia sin límites, acompañada, en la mayoría de las ocasiones, de alegría, felicidad y gozo. La persona que accede al Cuerpo de Saber, al superconsciente, sabe que sabe, aunque le resulte difícil comunicarlo porque las palabras no son suficientes para explicar la intensidad de la experiencia.

Assagioli reconoce que hay multitud de vías posibles para acceder a las «luminosas cumbres del superconsciente»; nosotros hemos detallado algunas y él se decanta por la vía de la meditación y la contemplación. Si durante la contemplación se produce la fusión, en una unidad viviente, entre el contemplador y lo contemplado, entre el Cuerpo

de Percepción y lo numinoso, se vive y se sabe que esta experiencia es algo real, intenso y dinámico, incluso más real que las experiencias de vigilia ordinaria.

Efectos de la experiencia superconsciente

Algunas de las consecuencias de esta unión con la superconciencia son la iluminación, la percepción de una luz, de una armonía y una belleza insospechada, la sensación de paz, la alegría y el regocijo, la sensación de poder del espíritu y la vastedad. Al mismo tiempo, en ocasiones sobreviene una necesidad de actuar, expresando, difundiendo, irradiando, «haciendo partícipe a los demás el tesoro descubierto y conquistado». La creación, artística, poética, literaria, científica o filosófica es uno de los efectos activos de este encuentro con lo numinoso. Sin embargo, Assagioli asegura que, aunque la mayoría de los efectos son positivos, también pueden darse casos en los que las irrupciones de la superconciencia se den de forma abrupta e imprevista, casi violenta, produciendo desequilibrios y excesiva tensión nerviosa.

En este sentido, la psicosíntesis se encarga de ayudar a la persona que ha vivido una experiencia superconsciente a asimilar e integrar esta vivencia de amplitud y expansión de la conciencia. Comprendiendo e interpretando lo sucedido como una fuente de riqueza y conocimiento, evitando la exaltación y la «inflación» del yo (ego) al considerar la gran cantidad de testimonios que hay sobre experiencias numinosas.

Assagioli llama «psicología de lo elevado» a esta nueva rama que se encarga del estudio de la relación entre las actividades superconscientes transpersonales y la vida consciente. Algunas de las modalidades que interesan, en especial a Assagioli, aunque también al resto de precursores y representantes de la psicología transpersonal, son los estados de trasvase de contenidos del superconsciente al ámbito de la conciencia de vigilia, como la intuición, la imaginación, la iluminación, la revelación, la inspiración y, finalmente, la creación. Para Assagioli, la creación artística es una manifestación del inconsciente que proviene del nivel psíquico superior, el superconsciente.

Abraham Maslow

La cumbre de la realización y la creatividad

Abraham Maslow (1908-1970) fue uno de los fundadores y principal exponente de la psicología humanista, una corriente psicológica que contemplaba la autorrealización como una tendencia inherente al ser humano. Fue cocreador, junto a Stanislav Grof y Toni Sutich de la «psicología transpersonal». Él mismo reconoce la psicología humanista como algo transitorio: «un allanamiento en el camino hacia una psicología “más elevada”, una psicología transpersonal, transhumana, centrada en el cosmos, más que en el bien y las necesidades del ser humano, su identidad, su autorrealización».[79] Las aportaciones de Maslow a la psicología fueron sus indagaciones de tres grandes temas que parecían inquietarlo y fascinarlo por igual: la autorrealización, las experiencias cumbre y la personalidad creadora.

La autorrealización

¿Qué motivó a Maslow a iniciar sus estudios sobre la autorrealización? Él mismo explica cómo al trasladarse a Nueva York se sintió desconcertado y deslumbrado ante la personalidad de dos de sus profesores, Ruth Benedict y Max Wertheimer. Hasta ese momento no había conocido a nadie así. «Mis estudios en psicología no me habían preparado en absoluto para entenderlos. Parecía como si no fueran exactamente personas, sino algo más que personas»,[80] dice Maslow. Cuando intentó comprenderlos, descubrió que ambos tenían puntos en común, respondían a un tipo de esquema que podía investigarse.

Las personas que se autorrealizan son, según Maslow, «aquellas que han llegado a un alto nivel de madurez, salud y desarrollo; pueden enseñarnos tantas cosas que algunas veces casi parecen una raza distinta de seres humanos». Maslow detecta en estas personas una capacidad distinta para enfrentar los retos de la vida y para vivirla plenamente. Sus investigaciones lo llevan a la conclusión de que la clave se encuentra en enfocar la vida de una forma creativa; de hecho, esta es una de sus conclusiones: las personas autorrealizadas y las personas creativas tienen muchas características comunes. La persona autorrealizada vive plena y desinteresadamente, sin timidez, elige la opción del crecimiento y no la del temor, escucha las voces de su intuición, dejando que emerja, es sincera y se responsabiliza de sus actos y elecciones. La autorrealización no es un estado final, sino que es un proceso de actualización de las propias potencialidades. Esto implica estar despiertos, usar la inteligencia y, sea lo que sea que hagamos, hacerlo bien.

La experiencia cumbre

La experiencia cumbre es un momento transitorio de autorrealización. Es la forma que adopta Maslow para referirse a la experiencia extática, a la salida de sí, al contacto con lo transcendente.[81] Maslow utiliza esta expresión de una forma metafórica porque el salir de sí del Cuerpo de Percepción por lo general va acompañado de una sensación de ascenso, de expansión y dilatación en un Cuerpo de Saber. La alusión a la cumbre se refiere a que este tipo de experiencia álgida no es permanente y, por lo general, como sucede en el plano físico, cuando uno asciende a la cumbre de una montaña después regresa al llano para habitar en él. Las cumbres cambian nuestra perspectiva del mundo, ayudan a tomar distancia, pero no suelen ser habitables, a excepción de los yoguis, anacoretas, monjes, que viven en cuevas o monasterios instalados a grandes altitudes. Maslow compara la experiencia a la de un orgasmo que dura unos momentos, pero cuya intensidad impide que permanezcamos en ese estado exaltado de gozo. Algo similar nos decía Margarita Porete ante la visión del relámpago de luz: esta fisura a una luz total no puede soportarse en vida de forma permanente.

Sin embargo, los efectos de la experiencia cumbre sí pueden perdurar y cambiar la percepción del mundo: durante y después de la experiencia, la mayoría de las personas se sienten felices, afortunadas y llenas de gratitud.

Las características de esta experiencia, según los estudios de Maslow, son las siguientes: la persona se siente más integrada y se hace más capaz de fundirse con el mundo. Se siente en la cima de sus poderes, como si estuviera utilizando todas sus capacidades en grado e intensidad óptimos. Tiene la sensación de que todo lo que hace se hace de forma fluida, sin esfuerzo, «como si se hiciera solo», que va unido a un sentimiento de belleza. Se siente responsable, activa, centro creador de sus actividades y percepciones. Dueña de sí misma, segura y capaz. Libre de obstáculos, inhibiciones, recelos, temores, dudas, controles, reservas, autocríticas, frenos. Se vuelve más espontánea, más expresiva, inocente, natural y extrovertida. Es más creativa. Está en el presente. La persona es «deiforme», cree que nada le falta y está satisfecha en todos los aspectos. La experiencia cumbre es una descarga total, una catarsis, una culminación, un clímax. Para expresar dicha experiencia se recurre a la poesía, al mito, a la creación.

Creatividad y autorrealización

Tengo la impresión, nos dice Maslow, de que «el concepto de creatividad y el de persona sana, autorrealizada y plenamente humana están cada vez más cerca el uno del otro».[82] Por este motivo valora especialmente la educación artística, «no tanto para producir artistas u objetos de arte, sino más bien para *obtener* personas mejores». La creatividad, tal como la entiende Maslow, no se reduce a la vocación artística, visual, poética, literaria o científica. Una persona puede ser creativa en cualquier aspecto, dedicación o actividad que realice: cocinando, arreglando el jardín, curando a un paciente…

Maslow diferencia entre lo que él denomina creatividad primaria —que sería una primera fase del proceso creativo, que coincide con la irrupción de inspiración—, y la creatividad secundaria —que se refiere a la elaboración de esa inspiración—. Esta segunda fase requiere constancia, paciencia, laboriosidad y trabajo arduo. Muchas personas se ven arrebatadas por una idea inspirada en medio de la noche o al despertar de un sueño revelador, pero después no llevan a cabo un proceso de registro y traducción de esta experiencia. La creatividad primaria es esencial, pues sin ella no puede desarrollarse la segunda; pero la segunda también es vital, en la medida en que sin la elaboración de la inspiración esta no puede materializarse.

Maslow estudia sobre todo esta primera fase del proceso creativo, porque para él la creatividad primaria es una versión atenuada de la experiencia cumbre o mística en la que se vive una sensación de unidad e integración, se visiona una verdad que antes estaba oculta y uno se ve invadido por una sensación de beatitud, rapto o exaltación. Durante esta fase de furor creativo solo se experimenta el momento presente; se difumina el pasado y el futuro. Maslow también detecta una «inocencia» en la percepción y en la conducta de la persona creadora, «como si se encontraran desnudos ante la situación». Como en la experiencia mística o cumbre, se vive una pérdida del ego, un olvido de sí, desaparecen los miedos, las ansiedades, somos valientes y confiados. Disminuyen las defensas y las inhibiciones, aumenta la fortaleza y el coraje. Se tiene una actitud positiva, receptiva, espontánea que permite que nuestras capacidades afloren por sí mismas sin esfuerzo, de forma fluida. Se experimenta una máxima expresividad, sinceridad,

naturalidad, veracidad, franqueza, originalidad. Es la expresión «radiante» del ser profundo.

Stanislav Grof

Descubriendo la conciencia cósmica

Nada que esté por debajo de experimentar la unidad mística con la fuente divina saciará nuestro más profundo anhelo.

Stanislav Grof

La primera experiencia que Stanislav Grof (1931, Praga) tuvo con el LSD cambió su forma de ver el mundo y de enfocar su profesión. En aquella época, Grof se acababa de licenciar en Medicina y había iniciado su carrera profesional en el departamento de Psiquiatría de la Universidad Charles de Praga, donde se investigaba si la sustancia podría ser útil para tratar a pacientes psicóticos y, al mismo tiempo, ofrecía a los psiquiatras la posibilidad de vivenciar una «psicosis experimental». Cuando los efectos del LSD se encontraban en su punto culminante y acababa de ser expuesto al impacto luminoso de una lámpara estroboscópica, Grof percibió una luz «increíblemente radiante», de una belleza sobrenatural, que lo llevó a pensar en los relatos de experiencias místicas donde las visiones de luz eran comparadas con la incandescencia de «millones de soles». Grof experimentó una salida de sí, un desdoblamiento del Cuerpo de Percepción. Según él mismo relata, «era como si un mazazo ultraterreno catapultara mi Yo consciente fuera del cuerpo. Perdí el contacto con el asistente de la sesión, el laboratorio, la clínica psiquiátrica, Praga y, finalmente, el mundo entero. Mi conciencia se expandía a una velocidad inconcebible y alcanzaba dimensiones cósmicas. Ya no había fronteras ni diferencias entre yo y el universo».[83] Esta experiencia fue la que motivó a Grof a dedicar el resto de su vida «a la investigación de los estados no ordinarios de conciencia».

La mente holotrópica

Grof fue un pionero en la investigación y en la terapia con LSD que durante años estuvo financiada por el Gobierno checoslovaco. El abuso creciente de este fármaco, y la falta de supervisión, llevaron a que se prohibiera su consumo. Fue entonces cuando Grof comenzó a utilizar la respiración holotrópica para conseguir estados similares de alteración de la conciencia. Su experiencia personal, así como la experiencia directa que ha tenido con multitud de pacientes y participantes en sus talleres, lo ha llevado a establecer una cartografía del dominio transpersonal. Durante las experiencias transpersonales desaparecen todas las limitaciones que damos por sentadas en la vida cotidiana; transcendemos el tiempo y el lugar en el que nos encontramos. Hechos históricos, acontecimientos de futuro que están más allá de nuestra conciencia ordinaria, parecen absolutamente reales y verdaderos. Grof diferencia entre una primera región experimental, en la que se da la expansión y la extensión de la conciencia dentro de las

nociones cotidianas del tiempo, y una segunda, en la que se da una expansión y una extensión de la conciencia más allá de las nociones cotidianas del tiempo y del espacio.

Más allá de las fronteras del espacio

Una de las características de las experiencias transpersonales es que se desdibuja la sensación de separatividad. Uno puede sentirse fundido con los demás e identificarse con su modo de experimentar el mundo. También puede darse un sentimiento de unidad con la conciencia de un grupo de personas, una raza o la humanidad misma. La identificación con la naturaleza es otro de los efectos de la experiencia transpersonal; se experimenta con gran intensidad la vida de animales, plantas, incluso objetos y procesos inorgánicos.

El siguiente relato describe una experiencia transpersonal en la que se vive una identificación sucesiva con el mundo inorgánico, primero con el ámbar, después con el cristal de cuarzo y, finalmente, con el diamante.

> Luego, mi estado de conciencia sufrió otro proceso de purificación y se convirtió en algo prístino y resplandeciente que reconocí como la conciencia del diamante. Comprendí entonces que el diamante es carbono puro —un elemento químico fundamental para la vida— y me pareció muy significativo que su creación requiriera de temperaturas y presiones extraordinariamente elevadas. También tenía la sensación muy convincente de que el diamante —en forma pura, condensada y abstracta— constituye una especie de computador cósmico que contiene toda la información sobre la naturaleza y la vida.
>
> Las propiedades físicas del diamante —su belleza, su transparencia, su brillo, su inalterabilidad y su capacidad para transformar la luz blanca en un sorprendente espectro de colores— también parecen estar dotadas de un gran significado metafísico. Comprendí entonces el sentido del término budista *vajra-yana* (*vajra* significa «diamante» o «rayo», y *yana* significa «vehículo»), ya que el término «conciencia diamantina» parece ser una forma muy adecuada de describir el estado de éxtasis cósmico último. El diamante incluye toda la inteligencia y la energía creativa del universo como conciencia pura más allá del tiempo y del espacio. Se trata de algo completamente abstracto que contiene, sin embargo, todas las formas de creación.[84]

Más allá de las fronteras del tiempo

La conciencia transpersonal permite revivir el pasado y el futuro. Una de las grandes aportaciones de Grof es lo que él denomina «Matrices perinatales»: la posibilidad de experimentar estados tempranos de la vida intrauterina, incluso revivirlos como un espermatozoide o un óvulo en el momento de la concepción.

> La célula de esperma en la que me había convertido parecía ser un intrincado microcosmos, un universo por sí mismo. Percibía los procesos bioquímicos del núcleo del plasma, imaginando los cromosomas e incluso la estructura molecular del ADN. En la primordial estructura arquetípica de las moléculas de ADN había intercaladas imágenes holográficas de distintas formas de vida. Las estructuras físico-químicas parecían estar íntimamente vinculadas a huellas filogenéticas primordiales, memorias ancestrales, mitos e imágenes arquetípicas, todas coexistentes en una misma matriz infinitamente compleja. Bioquímica, genética, historia natural y mitología parecían estar inextricablemente entrecruzadas y ser solo aspectos distintos del mismo intrincado tejido cósmico. También la carrera del esperma parecía gobernada por fuerzas exteriores que determinaban su resultado final. Tenía la sensación de que estas estuvieran de algún modo vinculadas a la historia y a las estrellas, y llegué a la conclusión de que se trataba de misteriosas influencias kármicas y astrológicas.

> En cierto punto de la carrera me identifiqué con el óvulo. Mi conciencia oscilaba y se alternaba reconociéndose ahora en el esperma, dirigido hacia su destino, ahora en el huevo, con la vaga pero fuerte expectativa de un acontecimiento altamente deseable e importante. La excitación aumentaba a cada segundo; el ritmo se hizo tan frenético que se asemejaba, al final, al vuelo de una nave espacial que se acerca a la velocidad de la luz. Luego llegó la culminación, en la forma de una explosión triunfante: una fusión extática del esperma con el huevo. En ese momento, las dos unidades se unieron y yo era simultáneamente ambas células germinales.[85]

A pesar de que la medicina convencional rechaza el hecho de que el ser humano tenga capacidad de registrar en su memoria experiencias que rodean su nacimiento, en los estados no ordinarios de conciencia se dan evidencias de que estas memorias existen. Grof ha recopilado una serie de relatos en los que las personas recuerdan con gran riqueza de detalles acontecimientos ligados a esa etapa de la vida que pueden ser contrastados *a posteriori,* como, por ejemplo, el uso de fórceps durante el parto.

El siguiente caso se refiere a Anne-Marie, una antropóloga de treinta años que revivió su nacimiento tras haber ingerido una alta dosis de LSD. A pesar de que se le recomendó estar tumbada durante la sesión, Anne-Marie sintió un gran impulso de levantarse y pasear sin parar de reír ruidosamente y sin razón. Cuando finalmente consiguió estirarse, tuvo una experiencia cumbre en la que revivió el momento de su nacimiento. Mientras emergía del canal del parto, vio un bellísimo y gigantesco roble. Como Anne-Marie no encontraba el sentido a esta visión decidió hablar con su madre. Su madre le explicó que, como era primeriza, durante el parto estaba muy nerviosa y atemorizada y que para controlar la tensión había caminado arriba y abajo por la habitación del hospital. También le explicó que el médico del hospital la había administrado una dosis masiva de óxido nitroso, también conocido como el «gas hilarante» porque provoca risas incontrolables. Una vez empezó el parto, oyó a unas enfermeras que decían: «Esta madre no sabe empujar, estaría bien que aprendiera de prisa; de otro modo los perderemos a ella y al niño». Entonces ella entró en pánico y comenzó a empujar con todas su fuerzas. En ese momento se acordó de que, de niña, había pasado mucho tiempo junto a un roble que se encontraba en los alrededores de su casa. A menudo se echaba al lado del árbol, con las piernas contra el tronco. Mientras empujaba, durante las últimas fases del parto, imaginó que apretaba las piernas contra el roble como hacía de pequeña. En el momento en que Anne-Marie nacía, su madre tenía en la mente la imagen del roble, la misma imagen que Anne-Marie vio reviviendo su nacimiento. Grof vincula las coincidencias del caminar y la risa sin sentido, que Anne-Marie experimento, con la vivencia de su madre, pero además, nos dice, «la transmisión de la imagen mental del roble sugiere que para los recuerdos del nacimiento hay que buscar un mecanismo radicalmente distinto, que no requiere de un sustrato material».[86]

Otra forma de transcendencia del tiempo lineal son los recuerdos kármicos y la experiencia de revivir vidas pasadas. Incluso se puede acceder a la temprana historia del universo, presenciar secuencias dramáticas del *big bang,* de la formación de las galaxias y del nacimiento del sistema solar.

Más allá de la realidad compartida

Las experiencias transpersonales que se desarrollan más allá del espacio y el tiempo de nuestra realidad cotidiana permiten acceder al mundo de los mitos, las apariciones, despiertan la facultad de ver el aura, los *chakras* y otras energías sutiles. En estos dominios, tal como hemos visto en los relatos chamánicos y mediúmnicos, también se pueden experimentar encuentros con «animales de poder», espíritus, «seres de luz» y comunicar con amigos o parientes fallecidos. En ocasiones, tal y como sucede en el siguiente relato, la comunicación tiene el propósito de transmitir un mensaje concreto.

Esta es la historia del amigo de Grof, Walter Pahnke. Walter había ido con su esposa Eva y sus hijos a veranear a Maine, a una cabaña frente al mar. Un día, Walter cogió su equipo de buceo pero nunca regresó del océano. Eva era psicóloga y participó en un taller de formación en el uso terapéutico del LSD para profesionales de la salud. Durante su experiencia con el LSD entró en comunicación con Walter, y este le dio instrucciones precisas con respecto a sus tres hijos. Fue una experiencia profunda y liberadora, pero en el mismo momento en que Eva comenzó a poner en duda todo lo sucedido, Walter reapareció y le pidió una cosa que ella ignoraba. «A propósito —le dijo—. He olvidado una cosa. ¿Querrías hacerme el favor de devolver un libro que me prestó un amigo? Está en mi estudio del ático». Después le dio el nombre del amigo, el título del libro y el lugar exacto en el que se encontraba en la estantería. Eva localizó el libro sin problemas y se lo devolvió a su propietario.[87]

La experiencia cósmica. Una forma superior de creatividad

Durante las experiencias transpersonales uno puede llegar a identificarse con la energía creativa del cosmos y establecer contacto con nuestra verdadera naturaleza cósmica y el principio supremo del universo. En estas ocasiones, el encuentro con arquetipos no satisface de manera plena la sensación última, y las imágenes visionadas suelen ser abstractas; en ellas encontramos una y otra vez testimonios de visión de una Fuente Radiante de Luz. Se trata de una experiencia directa de las dimensiones espirituales de la realidad, la idea de que el universo, la vida y la conciencia se desarrollan gracias a una Inteligencia Creadora Superior: una Fuente Radiante de Luz. En estas experiencias numinosas, o bien se disuelven los límites personales y se funden con la Fuente divina sin distinción, o bien se mantiene el sentido de identidad separada como testigo asombrado ante el *mysterium tremendum*. El siguiente relato corresponde al testimonio de Robert, un psiquiatra de 37 años que en su sesión de respiración holotrópica tuvo una experiencia visionaria en la que creyó percibir la Clara Luz Primordial del Budismo Tibetano.

> El principio de la experiencia fue repentino y espectacular. Fui golpeado por un trueno cósmico de un poder inmenso que en un instante sacudió y disolvió mi realidad cotidiana. Perdí totalmente el contacto con el mundo que me rodeaba, que desapareció como por arte de magia. La conciencia de mi existencia cotidiana, mi vida y mi nombre resonaban débilmente como imágenes de un sueño en la periferia lejana de mi conciencia. Robert… California… Estados Unidos… planeta Tierra… Intentaba acordarme con dificultad de la existencia de estas realidades, pero de repente habían perdido todo sentido. Igualmente está ausente toda visión arquetípica de dioses, demonios y esferas mitológicas que eran tan predominantes en mis experiencias anteriores. En aquella ocasión, mi única realidad era una gran cantidad de energía en remolino de inmensas proporciones que parecía

contener toda la existencia de un modo totalmente abstracto. Tenía la brillantez de miríadas de soles, aunque carecía de la continuidad de las luces que había conocido en la vida cotidiana. Parecía ser pura conciencia, inteligencia y energía creadoras que trascendían todas las polaridades. Era infinita y finita, divina y demoníaca, terrorífica y extática, creadora y destructiva… todo eso y mucho más. Yo no tenía conceptos ni categorías para lo que estaba viviendo. No podía mantener ningún sentido de existencia separada frente a aquella fuerza. Mi identidad ordinaria fue sacudida y disuelta; me convertí en uno con la Fuente. El tiempo había perdido cualquier tipo de sentido. Con una visión retrospectiva, creo que debo haber tenido la experiencia de la *dharmakaya,* la Clara Luz Primordial que según el *Libro Tibetano de los Muertos,* el *Bardo Thödol,* aparece en el momento de la muerte.[88]

Ken Wilber

Una visión espectral de la conciencia

Cierto día, sentado a solas como mi otredad, me vi como una bola de Luz y Amor y supe que el Gran Despertar se hallaba en mí. En el siguiente paso en la escuela de mi propio devenir entré en Mí como Luz y Amor y permanecí en el infinito. Y esto lo reconocí de inmediato con un susurro que abrazó todo el espacio y un fogonazo de Luz que contenía la totalidad del tiempo. Luego, el Abismo más allá de todos los más allás. Algunos lo llaman la Libertad radical, la Liberación infinita, la Liberación última, la gran Redención o el Ser ilimitado. Yo no sabría cómo llamarlo, puesto que ahí no hay yo alguno que sepa.

Ken Wilber, *Diario*

Ken Wilber (1949) fue un niño prodigio. Con tan solo veintitrés años escribió *El espectro de la conciencia,* publicación en la que hace una analogía entre el espectro de la luz y el de la conciencia. Así como la radiación electromagnética consiste en una gama de ondas de diferente longitud —rayos X, ultravioleta, gamma…—, también la conciencia tiene distintos tonos, bandas o niveles que van de lo sutil a lo denso o material, tratándose siempre de variaciones de un mismo fenómeno. En su primer libro Wilber consigue sintetizar las visiones de la filosofía oriental y la psicología occidental.

Desde entonces, y hasta el presente, se ha dedicado a la escritura, publicando prácticamente un libro por año. Es considerado el teórico más destacado y creativo de la psicología transpersonal. Sus escritos tienden a ser cada vez más incluyentes y abarcadores en un intento de cartografiar el espectro integral del ser humano y la realidad, hecho que lo ha llevado a desmarcarse de la *psicología transpersonal* y abogar por lo que él denomina *psicología integral*. La obra de Wilber aspira a restaurar las dimensiones internas y espirituales del ser humano en el lugar que le corresponden dentro del campo científico y metafísico.

La conciencia sin fronteras

La cosmovisión de Wilber acerca de la naturaleza de la conciencia humana expresa en lenguaje psicológico las mismas intuiciones de la filosofía perenne. Su visión es una actualización de esta filosofía y, a su vez, es deudora del budismo y del hinduismo. Al mismo tiempo, Wilber sigue el camino de la *superconciencia* de Assagioli, que en ocasiones llama «una psicología de las alturas». Podemos decir que Wilber traduce la experiencia mística en términos de unidad, de disolución de demarcaciones, de fusión en una «Identidad Suprema», «a la luz omnipresente de la percepción de lo que no tiene

fronteras; lo que una vez imaginamos como el yo aislado aquí dentro resulta ser una y la misma cosa que el cosmos de ahí fuera».[89] Esta conciencia de unidad es intemporal y eterna, los momentos cumbre están más allá del tiempo, se experimentan en un tiempo sin fronteras. Wilber compara la conciencia de unidad con el agua del mar. Aunque los seres humanos somos como las olas, en realidad no hay demarcaciones ni límites entre las olas y el mar; el agua, como la conciencia, está presente en todas las olas.

> La conciencia de unidad lo abarca todo radicalmente, semejante a un espejo que incluye todos los objetos que refleja… No tiene límites ni demarcaciones, de manera que no hay nada que la separe de nada. La iluminación resplandece en toda su claridad en ese momento y en todos los demás.[90]

La psicología integral. Más allá de la psicología transpersonal

La psicología integral que propone Wilber aspira a incluir todos los aspectos de la conciencia humana, tanto el personal como el transpersonal. Su interés no se circunscribe a la experiencia espiritual o al misticismo, sino que por encima de todo trata de investigar la relación existente entre la experiencia espiritual y formas más mundanas de conciencia e identidad. En expresión de Wilber, se trata de integrar a Freud con Buda; si no se está en paz con Freud, se vuelve muy difícil alcanzar a Buda. «Si el yo reprime o disocia ciertos aspectos de sí mismo, dispone de menos potencial para la evolución y el progreso posterior, lo cual llevará al estancamiento del desarrollo».

El eje vertebral del modelo de Wilber gira en torno a la idea de que la realidad está estratificada, lo que él denomina *La gran cadena del ser,* y puede ser representada por una serie de esferas que van desde la materia hasta el numen. De esta forma, concibe el desarrollo humano como una progresión que atraviesa los distintos planos de la existencia. En su versión más sencilla, *La gran cadena del ser* está compuesta por cuatro grandes eslabones: *cuerpo, mente, alma* y *espíritu,* y cinco formas básicas de la conciencia: *persona, ego, centauro, testigo* y *espíritu.* En este modelo jerárquico, *el centauro,* que en la mitología griega es un ser mitad humano mitad caballo, simboliza la unidad de la mente y el cuerpo. Cuando este espectro de la conciencia se estrecha se reduce a la forma del ego y de la persona, mientras que si se expande se amplía hacia la conciencia testigo y la identificación con el último estado, el del espíritu.

> Me pareció evidente, dice Wilber, que dentro de la esfera transpersonal haya no menos que dos subreinos diferentes o dos niveles diferentes de trascendencia… Pero más allá de ese nivel de trascendencia hay un estado radical y último en el que uno ya no atestigua la realidad, sino que se torna uno con ella. El testigo trascendente se funde con todo lo que atestigua, superior o inferior, sagrado o profano y desaparece como entidad separada… En el estado inferior, el yo más profundo intuye la deidad; en el estado último, el yo más profundo se convierte en la deidad. Esa es la Identidad Suprema.[91]

1. Se cree que esta figura está tocando un arco musical; recordemos que la inmersión acústica es un modo de cambiar el estado de conciencia e iniciar el viaje chamánico. M. Harner, *La cueva y el cosmos, op. cit.,* p. 83.

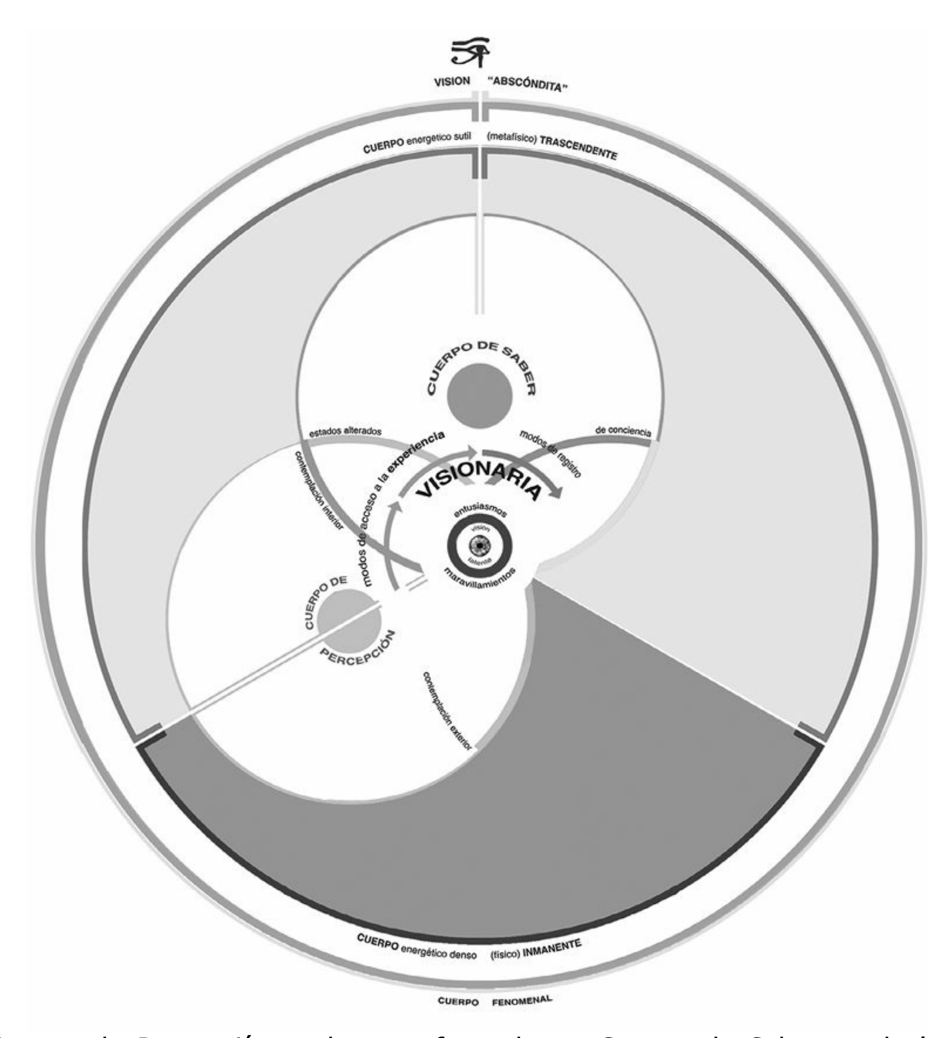
2. J. Campbell, *The Masks of God,* vol.1, *Primitive Mythology,* Nueva York, Viking, 1959. Citado por K. Wilber, *Después del edén*, Barcelona, Kairós, 2001, p. 113.

3. M. Eliade, *Mitos, sueños y misterios, op. cit.,* p. 127.

4. K. Wilber, *Después del edén, op. cit.,* p. 112.
5. M. Eliade, *Mitos, sueños y misterios, op. cit.,* p. 101.
6. M. Harner, *The way of the Shaman,* San Francisco, Harper and Row, 1980, pp. 22-23. Citado en G. Doore (ed.), *El viaje del chamán,* Barcelona, Kairós, 1998.
7. M. Eliade, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis, op. cit.,* p. 387.
8. M. Harner, *La cueva y el cosmos, op. cit.,* p. 94.
9. M. Eliade, *Mitos, sueños y misterio, op. cit.,* p. 105.
10. M. Harner, *La cueva y el cosmos, op. cit.,* p. 95.
11. Ibíd., pp. 94-95.
12. M. Eliade, *Mitos, sueños y misterio, op. cit.,* p. 76.
13. Según Mircea Eliade, el «vuelo» forma parte del entramado imaginal de toda la humanidad primitiva. La ascensión revela una dimensión profunda de espiritualidad, ya que simboliza la comprensión de las verdades ocultas y metafísicas.
14. «Antes de Wasson, yo sentía que *los niños santos* me elevaban. Ya no lo siento así… Si Cayetano no hubiera traído a los extranjeros, los honguitos conservarían su poder… Desde el momento en que llegaron los extranjeros… *los niños santos* perdieron su pureza. Perdieron la fuerza, los descompusieron. De ahora en adelante ya no servirán . No tiene remedio». Á. Estrada, *Vida de María Sabina. La sabia de los hongos, op. cit.,* pp. 119-120.
15. Ibíd., pp. 56-57.
16. Ibíd., p. 56.
17. Ibíd., p. 67.
18. Ibíd., p. 65.
19. C. Castaneda, *Las enseñanzas de Don Juan, op. cit.,* pp. 107-112.
20. Fundación sin ánimo de lucro fundada para preservar, estudiar y enseñar el chamanismo y la sanación chamánica en todo el mundo.
21. Como es tradición, Harner no revela el nombre de su espíritu auxiliar.
22. M. Harner, *La cueva y el cosmos, op. cit.,* pp. 45-47.
23. Harner asegura que ha honrado y mantenido su relación con XXX y que este lo ha acompañado hasta el presente. Ibíd., pp. 47-49.
24. José Tolentino comenta en su obra «Si me concedieran un instante, solamente un instante, para explicar el significado del misticismo, la frase de Michel de Certeau sería perfecta: "Es místico aquel o aquella que no puede dejar de caminar"», *Hacia una espiritualidad de los sentidos,* Barcelona, Fragmenta, 2016, p. 50.
25. La palabra mística es la transcripción del vocablo griego *mystikos,* que quiere decir «relativo a los misterios».
26. «La divina tiniebla es "Luz inaccesible" donde se dice que "Dios mora". Resulta invisible por su claridad deslumbradora. El desbordamiento de sus irradiaciones supraesenciales impide la visión. Sin embargo, es aquí donde llega a estar todo aquel que es digno de conocer y contemplar a Dios, y por eso precisamente, no viendo ni conociendo, alcanza de verdad lo que está más allá de todo ver y conocer». Carta escrita al diácono Doroteo. *Obras completas [del] Pseudo Dionisio Areopagita, op. cit.,* p. 386.
27. E. Underhill, *La mística, op. cit.,* p. 103.
28. En el siglo III, Plotino traza una escala ascensional de tres etapas o peldaños que marcan el camino de regreso al Uno: las vías *purgativa, iluminativa* y *unitiva.* En el siglo IV, estas tres vías ascensionales son asumidas e integradas por Dionisio Areopagita, que pasa a transmitirlas a toda la cristiandad. San Buenaventura (1221-1274), en su libro *La triple vía,* claramente influenciado por Dionisio, sostiene que hay tres vías del camino espiritual: purificación, iluminación y perfección.
29. E. Underhill, *La mística, op. cit.,* p. 203.
30. El calificativo «iluminación», que se otorga a esta fase intermedia, no es casual, pues en los relatos místicos-visionarios abundan palabras relacionadas con la luz: luminosidad, esplendor resplandeciente, fulgor, claridad…

31. Según apunta Evelyn Underhill, se trata de un tipo de iluminación que «no deja ninguna imagen nítida en la mente: tan solo el conocimiento de que hemos sido elevados para una verdadera contemplación de Aquello que no ha visto el ojo». E. Underhill, *La mística, op. cit.,* p. 276.
32. Nos referimos a un «tipo panteísta y externo» de iluminación en el que se percibe una «clarividencia que brilla en las cosas más insignificantes». Ibíd., p. 291.
33. Es el caso de Hildegarda de Bingen, mística y visionaria del siglo XII, la cual era capaz de mantener la visión exterior, al mismo tiempo que miraba en «lo más hondo de su alma». V. Cirlot y B. Garí, *La mirada interior, op. cit.,* p. 53.
34. E. Underhill, *La mística, op. cit.,* p. 285.
35. El *dokusan* es un encuentro entre el estudiante y el *Roshi* o maestro zen.
36. E. Underhill, *La mística, op. cit.,* p. 430.
37. Ibíd., p. 489.
38. Ibíd., p. 90.
39. J.-L. Nancy, *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo,* Madrid, Trotta, 2006.
40. «Sin dejar de llorar, volvió a asomarse al sepulcro y vio a dos ángeles con vestiduras blancas, sentados uno a la cabecera y otro a los pies, donde había sido puesto el cuerpo de Jesús». (Juan 20, 12, 13)
41. Mientras Jesús estaba en una cena, en casa de Lázaro, «María tomó una libra de perfume de nardo puro, de gran precio, y ungió los pies de Jesús, enjugándolos luego con sus cabellos». Entonces Judas Iscariote se quejó, diciendo que este perfume podía haberse vendido y el dinero recaudado podría haber sido entregado a los pobres. Jesús respondió: «Deja que lo haga para el día de mi sepultura; a los pobres siempre los tenéis con vosotros, pero a mí no me tendréis siempre». (Juan 12, 3, 7)
42. J. Kelen, *Ofrenda a María Magdalena*, Barcelona, José J. de Olañeta, 2005.
43. Juan 20, 17.
44. «Si no veo en sus manos la señal de los clavos y no meto mi dedo en el lugar de los clavos y la mano en su costado, no lo creo». Ocho días después, mientras estaban reunidos los discípulos, Jesús volvió a aparecérseles y le dijo a Tomás: «Trae tu dedo aquí y mira mis manos; trae tu mano y métela en mi costado, y no seas incrédulo, sino creyente». (Juan 20, 24, 27)
45. Tanto los ángeles como Jesús son igualmente visibles para María. Esto indica que ambos se encuentran en este mundo intermedio o angélico, accesible al ser humano mediante la imaginación y la capacidad visionaria.
46. Cuando Jesús visita a Marta y María y Marta se queja porque María no la ayuda, Jesús le responde que María ha escogido la mejor parte y que nunca le será arrebatada. (Lucas 10:38-42)
47. (Juan 20, 13)
48. J. Kelen, *Ofrenda a María Magdalena, op. cit.* Karen King la llama «la primera apóstol» en su libro *María de Magdala. Jesús y la primera apóstol*, Barcelona, Poliedro, 2005.
49. Evangelio de María 6, 7.
50. Rumi, *Uno magnificiente, op. cit.,* p. 27.
51. Versión del poema comparada entre dos ediciones: Rumi, *Poemas sufíes*, Madrid, Hiperión, 1997, p. 105 y Rumi, *Diwan de Shams de Tabriz,* Madrid, Sufi, 2002, p. 99.
52. Las beguinas eran mujeres religiosas y libres que no pertenecían a ninguna orden eclesiástica. Se dedicaban a la vida contemplativa, orando y leyendo textos sagrados, y a la vida activa, atendiendo a pobres y enfermos.
53. Según Victoria Cirlot y Blanca Garí, es un hecho solo deducible de sus escritos, cartas, visiones y poemas que era beguina y maestra por la autoridad con la que se dirige a sus corresponsales, ya que no ha quedado constancia ni documento que narre su vida. *La mirada interior, op. cit.*.
54. Según María Tabuyo, Hadewijch utiliza el lenguaje del amor caballeresco y cortés, así como la poesía provenzal; de esto se deduce que utilice la palabra «Amado» para referirse a lo divino.
55. Hadewijch de Amberes, *Visiones*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2005.

56. «Este libro ha fluido de la divinidad viviente al corazón de la hermana Matilde». M. Toscano y G. Ancochea, *Mujeres en busca del amado, op. cit.,* p. 101.
57. Matilde de Magdeburgo, *La luz que fluye de la divinidad,* Barcelona, Herder, 2016. Citado en Ibíd.
58. Hildegard Keul afirma que para su labor de escritora fue «determinante haberse criado en la época de las trovadoras y trovadores, en la época de la música trovadoresca y del arte de la alegre palabra amorosa». H. Keul, *Matilde de Magdeburgo. Poeta, beguina, mística,* Barcelona, Herder, 2016, p. 23.
59. G. Épiney-Burgard y B. Zum, *Mujeres trovadoras de Dios*, Barcelona, Paidós, 2007, p. 109.
60. Ibíd., p. 106.
61. Matilde de Magdeburgo, *La luz que fluye de la divinidad, op. cit*, p. 110.
62. C. Pomeda, «Lal Ded. Luz de Cachemira», en P. Beneito (ed.), *Mujeres de luz. La mística femenina, lo femenino en la mística,* Madrid, Trotta, 2001, pp. 113-114.
63. Ibíd., p. 115.
64. Ibíd., pp. 116-117.
65. Ibíd., pp. 118-119.
66. J. de Norwich, *Libro de visiones y revelaciones*, Madrid, Trotta, 2002, pp. 41-42.
67. Probablemente Juliana no sea su verdadero nombre y lo tomara de la iglesia de Saint Julien, junto a la cual se recluyó. Ibíd., p. 8.
68. *«… mi vista comenzó a nublarse. Todo a mi alrededor se oscureció, como si se hubiera hecho la noche…»* Ibíd., p. 44.
69. Ibíd., p. 90.
70. Comentario referente al planteamiento de Henry Corbin, que en relación con la experiencia visionaria se cuestiona si «¿es posible ver si no se está allí donde se ve?». H. Corbin, *La imaginación creadora,* Barcelona, Destino, 1993, p. 115.
71. M. Balltondre, *Éxtasis y visiones. La experiencia contemplativa de Teresa de Ávila, op. cit.,* p. 100.
72. Por ejemplo, durante una visión que tuvo del Infierno, sintió su olor y padeció un gran dolor.
73. *Libro de la Vida, op. cit.,* 29, 7. Ibíd., p. 111.
74. Su nombre original era Ernst Lothar.
75. Lama A. Govinda, *La senda de las nubes blancas,* Gerona, Atalanta, 2014, pp. 80-82.
76. William James fue el primero el acuñar el término «transpersonal», durante las ya mencionadas conferencias Gifford, que más tarde se publicarían con el título *Las variedades de la experiencia religiosa*.
77. V. Merlo, *La llamada de la nueva era,* Barcelona, Kairós, 2007, p. 182.
78. R. Assagioli, *Psicosíntesis. Ser transpersonal,* Madrid, Gaia, 2010, p. 35.
79. A. Maslow, *El hombre autorrealizado,* Barcelona, Kairós, 2007, p. 8.
80. A. Maslow, *La personalidad creadora,* Barcelona, Kairós, 2008, p. 67.
81. Entre otras acepciones, el término «trascendencia» significa para Maslow «sobrepasar», en el simple sentido de ser capaces de hacer más de lo que creíamos poder hacer o más de lo que hemos hecho en el pasado. A. Maslow, *La personalidad creadora, op. cit.,* p. 327.
82. A. Maslow, *El hombre autorrealizado, op. cit.,* p. 83.
83. S. Grof, *Cuando sucede lo imposible, op. cit.,* p. 23.
84. S. Grof, *La mente holotrópica*, Barcelona, Kairós, 2008, p. 161.
85. S. Grof, *Cuando sucede lo imposible, op. cit.,* p 110.
86. Ibíd., p. 106.
87. S. Grof, *La mente holotrópica, op. cit.,* pp. 208-209.
88. Ibíd., p. 44.
89. K. Wilber, *La conciencia sin fronteras, op. cit.,* p. 79.
90. Ibíd., p. 186.
91. F. Visser, *Ken Wilber o la pasión del pensamiento,* Barcelona, Kairós, 2003, p. 75.



Una vez el Cuerpo de Percepción se ha transformado en Cuerpo de Saber se da la posibilidad de manifestar lo que se vive, el saber vívido con el Cuerpo de Saber. Con la manifestación se ejecuta un modo de registro de esa experiencia.

MODOS DE REGISTRO DEL CUERPO DE SABER

Transmitir el entusiasmo

En los capítulos anteriores hemos expuesto las dos primeras aproximaciones entre la creación y la experiencia visionaria de nuestro diagrama; en la primera el Cuerpo de Percepción activa la sensitividad en todos sus modos de acceso y se transciende en el Cuerpo de Saber, y en la segunda, después de este acceso y en plena experiencia visionaria, el Cuerpo de Percepción se transforma en Cuerpo de Saber.

La profundidad, intensidad y cualidad de esta transformación depende tanto del modo de acceso a ese estado transformado y de sus cualidades, como de las cualidades de conciencia de la persona visionaria. De ellas depende el que dicha experiencia y la experiencia de la experiencia permanezcan o dejen un rastro vívido, transformando así la conciencia de la persona afectada. Cuanto más se haya preparado para esa transformación, cuanto más haya sido iniciada, tanto más soportará la presión de ese estado de saber y tanto más desde ese estado de pleno entusiasmo podrá manifestar la vivencia de esa experiencia.

Entusiasmarse es etimológicamente estar inspirado por el *theos,* en definitiva, estar inspirado por la luz. Al entusiasmo se lo define originariamente como el estado de intensa excitación espiritual en que estaban las sibilas o sacerdotisas dotadas del espíritu profético, o precognición, al pronunciar los oráculos. Así pues, en esa conciencia no solo alterada y aumentada por el ascenso del Cuerpo de Percepción al Cuerpo de Saber, sino transformada, es cuando se da la posibilidad de manifestación de lo que se vive, del saber vívido que se experimenta con el Cuerpo de Saber. Esa manifestación puede darse desde ese mismo estado, siguiendo una determinada cadencia de registro para no perder la comunión con ese saber en un constante ascender y descender, o puede desarrollarse con posterioridad a la experiencia, con lo cual se presenta como vivencia de comunicación.

En cualquier caso, con la manifestación se ejecuta un modo de registro de esa experiencia. Ese modo de registro acaba siendo fruto de un esfuerzo que deviene la experiencia de la experiencia y, como tal, precisa de una modalidad de soporte tanto en su materialidad como en su código de transmisión. El primero depende de la sustancia o sustancias que se usen para su fijación material, para su registro como modo de expresión; el segundo dependerá de los lenguajes de expresión codificados que el contexto, lugar y momento proporciona.

Como consecuencia de la vivencia transformada, los visionarios, a menudo, también transforman, por la necesidad expresa del entusiasmo, los modos de registro, estiran el lenguaje y dilatan los modos de expresión para poder transmitir una experiencia, asimismo ampliada. Así, actúan como creadores y devienen autores los que,

etimológicamente, hacen crecer, es decir, aumentan las prácticas de los modos de registro y, por su vivencia, el acerbo de experiencias de asedio de la Realidad, de experiencias del *Cuerpo de Saber*.

El registro se da en primera instancia en el interior del propio autor, con lo cual va consolidando una memoria de esa experiencia que dará lugar al desarrollo de un Cuerpo de Conocimiento interior y genuino. Todo lo manifestado y transmitido también se consolidará en un Cuerpo de Conocimiento compartido, común y vivo.

La perennidad de la experiencia visionaria

En la perspectiva de todos los testimonios vivenciales de esa experiencia, de ese saber, registrado, experimentado y codificado en otro sinfín de posibilidades, relatos, configuraciones, en otra extraordinaria promiscuidad de formas cargadas de sentido, la perennidad es un concepto que pretende poner de manifiesto la permanencia de ese proceso de visión y creación. Rescatamos este concepto que popularizó Aldous Huxley[1] en su obra *La filosofía perenne* publicada en el año 1977 para referirse a una doctrina universal que constituye el núcleo de las principales tradiciones espirituales y metafísicas. Huxley afirma que «pueden hallarse rudimentos de la filosofía perenne en todas las regiones del mundo, y en sus formas plenamente desarrolladas tiene su lugar en cada una de las religiones superiores».[2]

> La filosofía perenne se ocupa principalmente de la realidad una, divina, inherente al múltiple mundo de las cosas, vidas y mentes. Pero la naturaleza de esta realidad es tal que no puede ser directa e inmediatamente aprehendida sino por aquellos que han decidido cumplir ciertas condiciones haciéndose amantes, puros de corazón y pobres de espíritu […]. En cada época ha habido algunos hombres y mujeres que han querido cumplir las únicas condiciones, bajo las cuales, según lo demuestra la cruda experiencia, puede lograrse tal conocimiento inmediato, y algunos de ellos han dejado noticia de la Realidad que así pudieron aprehender.[3]

El esoterismo, la filosofía oculta y el tradicionalismo, son enfoques de suma importancia que bajo otras denominaciones han desarrollado la idea de latencia y continuidad de la naturaleza espiritual de la realidad.

El esoterismo es un concepto principal que se refiere a una enseñanza oculta, de expresión simbólica y metafísica, de intención iniciática. «Secreto», «arcano», «misterio», «oculto», «doctrina secreta», «tradición sagrada» son sinónimos para la palabra esoterismo.

> Proviene del griego *esôtérikos,* derivado comparativo y superlativo de *eis* «dentro», «hacia», *esô*, «al interior». Su traducción literal sería entonces «interior» del comparativo latino interior, «más adentro» […]. Lo esotérico viene a cualificar un saber reservado y una doctrina secreta, generalmente sometida a estrictas condiciones de transmisión de maestro a discípulo, al modo de una iniciación, y se sitúa en la frontera entre lo científico y lo teológico.[4]

Una importante derivación del esoterismo la encontramos en la filosofía oculta. Su iniciador, Cornelio Agripa (1486-1535), reivindicó, frente al pensamiento pragmático, el pensamiento mágico en el que son fundamentales el conocimiento intuitivo y el razonamiento analógico. El primero es una suerte de instinto que alerta al ser humano de

lo que es bueno y de lo que es malo para él, y el segundo crea correspondencias entre el ser y el universo a través de semejanzas o desemejanzas. La escuela ocultista es favorable al espiritualismo y hostil al materialismo; aun así se afirma en un acuerdo de fondo entre la ciencia y el esoterismo. Defiende la existencia de una filosofía eterna, que es el trasfondo de todas las filosofías, de todas las religiones y tradiciones. Este conocimiento ha sido «sigilosamente conservado por los iniciados de todos los países», según declara Helena Petrovna Blavatsky en *La llave de la teosofía*. El movimiento ocultista llegó a su culminación con la creación en 1875 de la Sociedad Teosófica, de la que hablaré con más detalle, con el objeto de formar una Fraternidad Universal.

La existencia de una filosofía perenne es el principio fundamental del tradicionalismo, también llamado perennialismo. De hecho, el esoterismo auténtico es, para Titus Burckhardt, el que está presente en «el corazón de las tradiciones». Se trata de un «conocimiento puro» que se realiza por identificación con los grados de realidad que nos vinculan al Principio Sagrado a través de un proceso iniciático. Tanto Burckhardt como René Guénon, su principal promotor, creen que el esoterismo auténtico, sin aceptar su deriva progresista, está en el centro y la médula de todas las tradiciones.

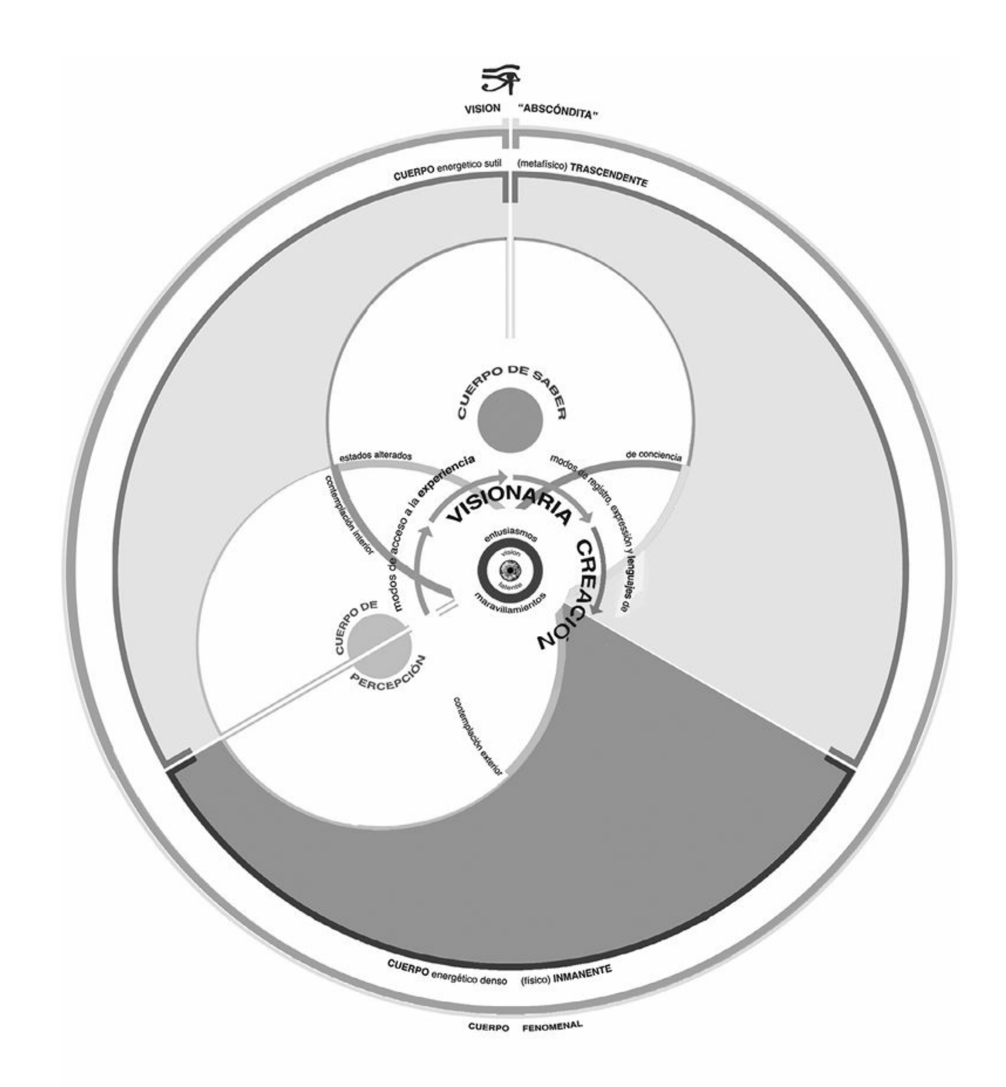
A la perennidad en el tiempo hoy podemos incluir la ubicuidad en el espacio, en todos los lugares, en todas las topografías, cuyo registro ha permanecido hasta hoy. De acuerdo con la filosofía perenne, pueblos de diversas culturas y épocas coinciden en experimentar y registrar percepciones similares sobre la naturaleza de la realidad, el significado y el propósito de la existencia. Según sus afirmaciones, el mundo físico no es la única realidad, sino que hay otra realidad espiritual estrechamente vinculada con la material. El cuerpo humano refleja esta doble naturaleza de la realidad. Por un lado, el cuerpo físico está sometido al cambio y a la muerte, mientras que su núcleo espiritual es esencial y atemporal. Finalmente, los seres humanos tenemos capacidad para percibir esta doble realidad y podemos desarrollar la sensitividad necesaria para ello. Las personas creadoras son las que, además de vivir la perennidad de esta experiencia visionaria, son capaces de registrarla atendiendo a la necesidad expresiva de la continuidad del entusiasmo, de ese Cuerpo de Saber en manifestación. Las obras creadas desde ese estado inspirado sobrepasan a la persona que las creó, transcienden las modas y no caducan; por ello, y a pesar de la sencillez de los medios y los miles de años que nos distancian en el tiempo, las pinturas de las cavernas siguen sobrecogiéndonos en la actualidad.

1. Antes que Huxley, Agostino Steuco (1497-1548), en su búsqueda de una sabiduría eterna y una armonía entre filosofía y religión, publicó un compendio de registros titulado *De perenni philosophia*. Posteriormente, Leibniz (1646-1716), en su búsqueda de la verdad, retomó este concepto de filosofía perenne. Para Leibniz, la realidad está compuesta por «mónadas», centros infinitos de energía, la sustancia verdadera, indivisible y fundamento de todo lo que existe. Cada mónada es en sí misma una representación del universo, como el reflejo de la totalidad.

2. A. Huxley, *La filosofía perenne,* Barcelona, Edhasa, 1992, p. 7.

3. Ibíd., p. 8.

4. P. Riffard, *L'Ésotérisme,* París, Robert Laffont, 1997, p. 11.



El registro de la experiencia visionaria precisa de una modalidad de soporte, tanto en su materialidad como en su código de transmisión. Los lenguajes y técnicas de expresión sirven para traducir y transmitir el sentido latente de esta experiencia de saber.

EXPRESIONES Y LENGUAJES DE CREACIÓN

Con este apartado sobre los modos de registro, expresión y lenguajes de creación pretendemos complementar simétricamente los modos de acceso a la experiencia visionaria. De esta manera consolidamos la aproximación entre la Creación y la Experiencia Visionaria, el movimiento de ascenso y descenso de lo que nosotros llamamos el proceso de creación genuina.

Se observará, a partir de los esquemas operativos que estructuran los distintos momentos de ese proceso, que una vez que el Cuerpo de Percepción ha accedido al Cuerpo de Saber, desarrolla otros estados de percepción que podríamos definir como inspirados por ese medio. Allí, como ya hemos visto, se da algún tipo de transformación que trata de equilibrar la intensidad de esa experiencia para no perder la conciencia, de manera que ese Cuerpo de Percepción exaltado se transforma en un Cuerpo de Saber, en un cuerpo que vive profundamente esa percepción, que la realiza participando de esa dimensión latente.

A continuación detallamos cómo opera esa inmersión y lectura del campo de saber, cómo funciona esa capacidad de «visión», visualización y videncia. Cuando se traduce esa visión, cuando se pronuncia mediante un código de registro y se expresa es cuando se condensa el saber en cognición, es cuando se *co*nace con lo *co*nacido y se crea el Cuerpo de Conocimiento.

La lectura de los patrones de energía

> *«Ver» es dejar al desnudo la esencia de todo, es ser testigo de lo desconocido y vislumbrar lo que no se puede conocer, pero ello no nos trae desahogo. Generalmente, los videntes se descalabran al «ver» que la existencia es incompleprensiblemente compleja y que nuestra conciencia cotidiana la difama con sus limitaciones.*
>
> Don Juan. Citado por Carlos Castaneda. *El fuego interno*

Para los sensitivos, en general, así como para las personas transformadas por la inmersión en la experiencia visionaria —chamanes, místicos y creadores—, la sensitividad se describe, en última instancia, como un procedimiento de «lectura» de la Realidad. Esta lectura se percibe siempre y cuando el *Cuerpo de Percepción* haya hecho la inmersión con cierto grado de conciencia y se transforme o se experimente como un *Cuerpo de Saber* más o menos focalizado. Entonces se dan desde estados oceánicos a certezas casi anecdóticas, pasando por todo tipo de gradientes de precognición. La precognición es el estado previo a la pronunciación de ese saber inspirado que se experimenta con el Cuerpo de Percepción transformado en Cuerpo de Saber.

El procedimiento de «lectura», como experiencia básica, se fundamenta en el «ver»; «ver» es captar flujos de energía, energía que, en última instancia, siempre es luz y por tanto actúa, hasta allí donde sabemos, como luz, con patrones de interferencia de ondas, reflexiones, refracciones, resonancias… El chamán Don Juan Matus describe a los seres conscientes como «capullos luminosos» hechos de «filamentos de luz» que a su vez están unidos a emanaciones exteriores infinitas. Los videntes son testigos de la interrelación de los flujos de energía exteriores e interiores. «Las emanaciones que están fuera intensifican las que están dentro de los capullos».[1] Los videntes pueden ver e interpretar la presión que los flujos externos ejercen sobre los internos. Sin embargo, la dificultad está no tanto en «ver» sino en «leer», es decir, en saber interpretar, tal como hacían los videntes de antaño, estos flujos de energía.

Para esa lectura y para que esta sea de cualidad, hay que integrar el Cuerpo de Percepción sin distracción y sin dispersión en una unidad de conciencia o Cuerpo de Saber, concentrado en un determinado nivel e intensidad de percepción y focalización, en un sistema de emociones y relaciones energéticas preciso. Para ello hay que integrar el ojo interior con el ojo exterior. Cuando este último se dilata, hace que entre más luz, de manera que se disuelve la forma aparente de la realidad y aumenta la percepción de los patrones vibratorio-energéticos de la realidad. La lectura no es más que proponer formas inteligibles a los flujos de energía, algo así como descubrir el *logos* de la percepción, el saber vívido y realizado en la visión mediante la resonancia entre la estructura de la realidad y nuestra estructura perceptiva.

El vidente puede «ver» y «leer» y, por tanto, atribuirle un significado a ese flujo energético. Puede significar con signos pronunciados, dibujados o actuados los patrones energéticos que capta de una fuente de emisión, hasta el punto de que los visiona como si revelara una fotografía, abstrayendo un sistema de signos con sentido. Recordemos el caso de la clarividente Dora van Gelder Kunz, que veía el campo energético de las personas y, a diferencia de otros sensitivos, era capaz de «leerlo», percibir e interpretar emociones, rastros de experiencias vividas, potencialidades, así como anomalías en su intensidad, forma o color, que eran signo de enfermedad.

Otro ejemplo de lectura de patrones energéticos es el caso especial del *savant* Daniel Tammet. Hemos visto que Tammet es capaz de hacer intrincados cálculos matemáticos en un tiempo record. Daniel consigue ver todos los números hasta el 10 000 con una forma o imagen distinta; cuando el cálculo implica un número complejo, la respuesta le llega de forma espontánea mediante imágenes mentales de paisajes que equivalen a la cifra correcta. Tammet «lee» esos paisajes y obtiene la respuesta acertada a la operación matemática. «Veo una imagen en la mente que empieza a cambiar y va desarrollándose; al principio es poco perceptible pero según la voy mirando, la voy viendo cada vez más clara hasta que forma un paisaje en el que puedo leer los dígitos; entonces se va concretando poco a poco».[2]

Según relatan los sensitivos, todo, absolutamente todo, irradia energía, dado su origen pulsante; a la vez, todo emite con esa energía un patrón energético específico en el que las gradaciones de intensidad y el abanico de interferencias definen un perfil de

resonancia. Como en la analogía de la radio y la conciencia, captamos un canal de información solo si estamos en la emisora adecuada. Esa emisión de energía, más concretamente su patrón energético, deviene como tal un tipo de señal o configuración solo captable por aquellos receptores que sintonicen con dicha emisión. Los videntes de antaño, los sensitivos y las personas transformadas han ejercitado su percepción para poder «ver» y «leer» los patrones energéticos. Si no se está en esa sintonía, si la sensitividad no está despierta, aunque se capten estas vibraciones no se reconocen.

EL MISTERIO DE LA CREACIÓN

> De todos los misterios del universo, ninguno es más profundo que el de la creación. Nuestro espíritu humano es capaz de comprender cualquier desarrollo o transformación de la materia. Pero cada vez que surge algo que antes no había existido —cuando nace un niño o, de la noche a la mañana, germina una planta entre grumos de tierra—, nos vence la sensación de que ha acontecido algo sobrenatural, de que ha estado obrando una fuerza sobrehumana, divina. Stefan Zweig. *El misterio de la creación artística*

El misterio de la creación, nos dice el escritor Stefan Zweig (1881-1942), nos asombra ante el nacimiento de un niño, la germinación de una planta, «cualquier desarrollo o transformación de la materia». Cualquier acción o gesto puede hacerse desde la raíz del misterio, armonizando con una visión, idea o sentido que inspira lo que hacemos y que, tal como observó Abraham Maslow, nos lleva a vivir plenamente el momento presente, sumiéndonos en un tiempo dilatado que aviva nuestra conciencia y nos empuja a identificarnos con nuestro hacer en una especie de disolución del yo individual. La actitud contemplativa, atenta, abierta a lo misterioso, a aquello que nos sorprende y sobrepasa, es la que permite la lectura de estas percepciones y el fluir creativo.

Si bien los sensitivos son capaces de «ver» e interpretar una realidad oculta, a menudo las personas transformadas o que se encuentran en vías de transformación son sorprendidas por visiones, ideas que irrumpen de forma súbita, fruto de la relajación tras un trabajo continuo y obstinado, gracias al recogimiento buscado, a la meditación, la oración, el estudio o algún otro tipo de alteración de la conciencia. ¿Cuántas personas a lo largo y ancho de este mundo no se habrán visto iluminadas de forma inesperada, en la mitad de la noche, antes de dormir, al despertar o en plena vigilia con una idea conmovedora, desconcertante y poderosa? Una idea que es la semilla de una creación literaria, musical, visual o la solución de algún problema científico. Estos fogonazos de inspiración pueden diluirse como se apaga la luz de un fuego de artificio o pueden transformarse en lámparas continuamente encendidas. Para que las ideas y las imágenes ardan y lleguen a iluminar, no solo a la persona que recibió su inspiración, sino al resto del mundo, es necesario transcribirlas, traducirlas, elaborarlas, hacerlas inteligibles. El proceso de creación artística se encarga de interpretar estas visiones, manteniendo la pulsación, la vibración, el misterio de la primera luz. Hacer visible su tenue y cálida presencia o manifestar su fuerza deslumbrante y cegadora, son los retos del chamán, místico y de toda persona sensitiva y creadora. Materializar lo invisible, vestir de palabras lo innombrable, rodearlo para que emerja su núcleo desnudo, es un arte, un proceso mágico, espiritual y misterioso.

Inspiraciones, epifanías e intuiciones creativas. La salida de sí del Cuerpo de Percepción

Las inspiraciones, las epifanías y las intuiciones son fisuras, rendijas, que se abren para que nuestra percepción dilatada pueda leerlas e interpretarlas. Los sensitivos atraviesan esa fisura a voluntad; no obstante, todos nos hemos visto sorprendidos por este tipo de acceso inmediato al saber.

Por mucho que se ansíe, se espere o se busque la llegada de la inspiración, la visión interior súbita no puede forzarse. «Solo la intuición que descansa en la comprensión empática —asegura Einstein— puede conducirnos a la visión».[3] Los estados hipnagógicos e hipnopómpicos son fértiles en la emergencia de intuiciones, comprensiones y visiones. Por ello no es de extrañar que al momento creativo se lo denomine *onirosíntesis,* ya que se ha observado que cuando se dan las intuiciones y las epifanías, la conciencia se encuentra en un estado similar al sueño, situado por encima o por debajo de la conciencia ordinaria.

Miró afirmaba que para poder crear necesitaba estar en *chez moi* (en mi casa o en mi interior), comía poco, paseaba, leía poesía, escuchaba música, miraba el mar, los árboles, los pájaros. Esta actitud contemplativa le permitía mantener la tensión que necesitaba para pintar. También la artista Louise Bourgeois necesitaba de un tiempo de contemplación y de focalización previo a la creación de sus obras escultóricas. «Yo contemplo… durante mucho tiempo. Luego trato de centrarme en lo que tengo que expresar, es decir, en cómo voy a traducirlo y, finalmente, acabo plasmándolo en piedra».[4] El escultor Jaume Plensa afirma que las ideas le llegan siempre de forma inesperada en lugares en los que falta belleza: en los aeropuertos, en el vacío de las grandes superficies comerciales… «Es entonces cuando siento necesidad de crear belleza. ¿Un ejemplo? Solo hay que ver mi taller. Estoy entre un vertedero de residuos inorgánicos y una gran fábrica de productos eróticos. El entorno no puede ser más tétrico y eso me inspira. Y lo mismo me sucede en los largos pasillos de los aeropuertos: yo, mi maleta y un largo recorrido en solitario por delante puede aportar grandes ideas».[5]

¿Qué es lo que sucede en los momentos de trance, de salida de sí del Cuerpo de Percepción, en los que la visión exterior se rasga y brotan las imágenes interiores? Los testimonios de los propios creadores nos podrían ayudar a investigar estas epifanías creativas; sin embargo, no es fácil encontrar este tipo de referencias. Stefan Zweig lo atribuye a que la persona creadora se encuentra tan inmersa en sus procesos de creación, tan ensimismada y absorta que le resulta muy difícil explicar con palabras su experiencia. La creación verdadera, afirma Zweig, «solo acontece mientras el artista se halla hasta cierto grado fuera de sí, cuando se olvida de sí mismo, cuando se encuentra en situación de éxtasis».[6]

Los olores y sabores, pueden hacernos viajar en el tiempo, trayendo al presente recuerdos lejanos con toda la viveza del momento en que fueron experimentados. La neurociencia ha descubierto que esto se debe a que el olfato y el gusto son sentidos que enlazan directamente con el hipocampo, el centro de la memoria a largo plazo.[7] El olor y el sabor de una magdalena mojada en el té caliente le bastaron a Marcel Proust para

tener una experiencia extática y desencadenar una epifanía que lo llevaría a la exploración de sí mismo a través de los intensos recuerdos de su infancia en Combray. Como todo está conectado en la mente, para Proust la magdalena se vuelve una revelación.

> Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las migas del bollo, tocó mi paladar, me estremecí y fije mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior. Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que lo causaba. Y él convirtió las vicisitudes de la vida en indiferentes, sus desastres en inofensivos y su brevedad en ilusoria, todo del mismo modo que opera el amor, llenándose de una esencia preciosa; pero, mejor dicho, esa esencia no es que estuviera en mí, es que era yo mismo. Deje de sentirme mediocre, contingente y mortal. ¿De dónde podría venirme aquella alegría tan fuerte? Me daba cuenta de que iba unida al sabor del té y del bollo, pero le excedía en mucho, y no debía de ser de la misma naturaleza. ¿De dónde venía y qué significaba? ¿Cómo llegar a aprehenderlo? Bebo un segundo trago, que no me dice más que el primero; luego un tercero, que ya me dice un poco menos. Ya es hora de pararse, parece que la virtud del brebaje va aminorándose. Ya se ve claro que la verdad que yo busco no está en él, sino en mí.[8]

Fijar el ritmo de la percepción

> *Así, al descubrir la danza, la primera de las artes y el arte religioso más elemental, el ser humano se niega a permanecer en la confusión animal y, ordenando sus movimientos y energías según su ritmo —con el que suma y obedece el gran ritmo cósmico—, pronuncia un «fiat lux» —análogo al pronunciado por el Creador en el Génesis— y alumbra la realidad que estaba en él sin que él lo supiera: Dios.* Héctor A. Murena, *La metáfora y lo sagrado*

Cuando el Cuerpo de Percepción se ha transformado en Cuerpo de Saber, cuando a través de la intuición, la epifanía o la inspiración hemos hecho una inmersión en lo desconocido, surge por el propio y vívido entusiasmo, la necesidad de expresar y transmitir esa experiencia altamente emotiva de saber.

La experiencia visionaria no es mental, no está centrada en la mente ni en el pensamiento constructivo y centrípeto; es una experiencia de sensitividad emotiva que implica todo el cuerpo; es un pensamiento incluyente en un estado dilatado y expansivo. Dado que la experiencia visionaria es completa e implica a todo el Cuerpo de Saber, la extraordinaria dificultad del visionario estriba en desdoblarse de sí mismo, en desdoblar su propia percepción, de manera que, a duras penas, puede relatarse lo que vive, lo que está sabiendo y saboreando. En todos los casos, pero sobre todo en los de mayor intensidad e inspiración, el visionario transformado apenas puede actuar, relatar, pronunciar en voz alta o dibujar la percepción que está realizando en ese momento como saber. Su acción, pronunciamiento o trazo se verá afectado por la cadencia del ir y venir, de constante ascenso y descenso, del transitar de la profundidad a la superficie a la que se verá obligado para no perder contacto con ese medio del saber, para no perder la cualidad del Cuerpo de Saber que respira en ese estado. Dicho de otro modo, para mantener la inmersión consciente o inspiración.

En cualquier caso, esa cadencia se nos muestra como un ritmo del relato que le permite al visionario mantener la vibración en el tono perceptivo adecuado para no perder la visión a pesar de las escapadas que haga para pronunciar palabras, acometer gestos o trazar configuraciones. De ahí que el ritmo sea el fundamento de la poesía, las acciones rituales y las configuraciones icónicas.[9] A la vez, todas esas manifestaciones

formales fijan ese ritmo como vibración latente que, si se sabe leer y seguir, abre o crea aperturas y aproximaciones a esa experiencia genuina de visión y creación.

Para que una obra o composición impacte en nuestros sentidos tiene que tener una estructura específica, un orden interno que sintonice con el orden de la percepción. El buen compositor sabe, por experiencia, de este orden, lo siente y lo realiza.

El ritmo resuena directamente en nuestra estructura neuronal, precisamente porque se vincula en estados profundos de nuestro Cuerpo de Percepción. Con el ritmo y la armonía se genera una resonancia estimulante; predispone, como un «fulgor íntimo» que nos acerca a un cierto nivel de extatismo o relación beatífica con la realidad, y alienta una empatía directa entre el emisor y el receptor, una capacidad evocativa en el sentido de conmoción.

A menudo, la persona sensitiva, creadora, visionaria, se siente arrastrada en exceso por la visión y es arrebatada por cierto nivel de sobriedad. Para no perder ese contacto, sin por ello dejar de registrar la experiencia, se entrega a la expresión exaltada de esa emoción y entusiasmo. Los diarios de artista son, en muchos casos, el primer recurso para registrar el ritmo inspirado, la visión en la que el creador participa, el entusiasmo en el que se siente inmerso. Su carácter de boceto, o de apunte no definitivo, los convierte en un testimonio de primera mano, un registro inmediato de la experiencia visionaria. Son huellas del *modus operandi* de los creadores a los que pertenecieron. Transparentan sus momentos lúcidos, íntimos e inspirados, pero también sus complicadas y sinuosas luchas por dar con la palabra, la imagen, la melodía adecuada, aquella que transcribe de forma plena la visión original.

Así, los cuadernos de Mozart manifiestan la fluidez expresiva en la que anotaba las composiciones que percibía de forma íntegra. «Por más larga que sea, en mi mente aparece la totalidad de la composición, de modo que puedo verla al completo —como si fuera una pintura o una estatua— de un solo vistazo. Es como si, en mi imaginación, no escuchase la pieza de un modo secuencial sino, por así decirlo, simultáneo». En el polo opuesto, Beethoven vivía una lucha encarnada con las notas musicales; su proceso era lento y laborioso, y sus apuntes y anotaciones así lo demuestran. Corregía y modificaba sus composiciones hasta que rozaban la perfección. «Pienso en el tema durante mucho tiempo —a veces muchísimo tiempo— antes de decidirme a escribirlo en una partitura… Cambio muchas cosas, elimino otras y no cejo en mi empeño hasta que estoy plenamente satisfecho. Solo después empiezo a elaborar la composición en toda su amplitud y profundidad… Escucho y contemplo la imagen que se haya frente a mí desde todos los ángulos posibles, como si ya existiera el molde (como en una escultura) y solo faltara escribirla».[10] Para Mozart, la creación era un parto fácil y gozoso, mientras que Beethoven padecía todos los síntomas de un alumbramiento difícil.

En el fondo, todo registro expresivo, toda creación visionaria es un *re*nacimiento, una *re*presentación de un sentido energético, de una conciencia a través de un código de signos que configuran una imagen, una *re*presencia de lo que el Cuerpo de Saber vive en algún nivel como intensidad de presencia. De este modo, toda *re*presencia es una

abstracción, un extraer lo esencial de la realidad,[11] con el propósito de identificarlo para incorporarlo al conocimiento.

Traducir la «visión»

La palabra traducir proviene del latín *transducere,* y quiere decir «llevar algo más allá de sí mismo», convertir una cosa en otra. Aunque jamás habrá una versión definitiva, se trata de convertirla con el fin de que sea más plenamente lo que era.

> ¿Qué es lo absolutamente intraducible que permite y reclama la posibilidad, la práctica infinita de traducción? Lo absolutamente intraducible es la unidad perdida, que la traducción recuerda con su incesante esfuerzo por reunir las cosas convirtiendo una en otras… Traducir es para los otros reinos hacer manifiesta su esencia, adelantarse con su ser, para proclamar así, sin saberlo, el recuerdo de la unidad, el anhelo de retorno a ella. La obra de arte encierra un misterio intraducible. En la mejor de las traducciones tal misterio solo podrá ser leído entre líneas, pues la verdadera obra de arte es justamente el intento de traducción de lo intraducible.[12]

Según nuestro diagrama inicial y su posterior despliegue, nos encontramos en el momento de registrar y expresar la experiencia visionaria en lenguajes de creación, en el momento en que el Cuerpo de Percepción ha accedido a la dimensión metafísica y, completamente inmerso en su propio exceso, deviene Cuerpo de Saber. De acuerdo con el diagrama propuesto, el Cuerpo de Saber es un estado que se experimenta plenamente en el espacio metafísico[13] o trascendente. La representación del Cuerpo de Saber solo puede hablar y representar un objeto metafísico por algún tipo de analogía. Lo ilimitado solo puede ser definido por analogía.

Para René Guénon, la realización metafísica es la identificación por el conocimiento: «consiste en la toma de conciencia de lo que es, de alguna manera, permanente e inmutable, fuera de toda sucesión temporal o de cualquier otra naturaleza».[14] En la persona creadora, esta realización consiste en manifestar el Cuerpo de Saber, en realizar efectivamente el conocimiento y así poder expresarlo.

La gramática de la creación genuina

> *Porque la esencia del arte es nostalgia por el Otro Mundo. El Arte al mostrarnos el Otro Mundo mediante la inspirada manipulación de elementos de este mundo, nos muestra la posibilidad de vivir nuestra vida en aquello en que es otra, la posibilidad de vivirla esencialmente según la esencia de la poesía, como una metáfora: como espíritu que conoce la naturaleza simbólica del mundo y se libera así de la servidumbre respecto a lo meramente fáctico y efímero.*
>
> Héctor A. Murena, *La metáfora y lo sagrado*

Si la metafísica es el conocimiento de lo inefable ¿cómo abordar el reto de expresar lo inexpresable? La expresión de las intuiciones, las epifanías, las ideas inspiradas requieren de un lenguaje propio, una gramática nueva que tiene la necesidad de reinventarse de manera continua. La mística lo sabe bien, pues poner palabras a una experiencia inefable, misteriosa que, a menudo, brinda la comprensión instantánea del sentido de la vida, no es una tarea fácil.

El uso de términos en forma negativa, el recurso de símbolos, metáforas, hipérboles, paradojas, siembran los testimonios de místicos y visionarios. Son relatos fluidos, cargados de imágenes luminosas que traslucen una experiencia vívida y transformadora. Las palabras son en sí mismas símbolos; por ello el lenguaje verbal es un caso especial de simbolismo en el que se da una relación continua de analogía entre la idea y la imagen que representa.

Los creadores visuales trabajan directamente con la imagen o su ausencia. Y aun así, se sirven de los mismos recursos que los místicos, pues también traducen la visión, el roce o la caricia del mundo invisible. Y es que la realidad a la que aspiran tanto el artista como el místico es la misma, asegura Joseph Campbell: «ambos tratan de aflorar a la conciencia las verdades más íntimas y profundas».[15] Ambos utilizan el lenguaje verbal o visual para hacer aparecer, desvelar la imagen que hasta hace nada permanecía oculta. Son magos, gestores de la imagen —*imago*— que convocan la transparencia y le dan cuerpo, la visibilizan. La labor no es sencilla porque, precisamente, en el carácter inmaterial, sutil y misterioso, es donde radica la fuerza inexplicable de la imagen.

1. Castaneda, Carlos. *El fuego interno*, Madrid, Swan, 1985, p. 75.

2. Daniel Tammet, *The Boy With The Incredible Brain,* https://www.youtube.com/watch?v=PPySn3slfXI (consultada el 20 de marzo de 2015).

3. R. y M. Root-Bernstein, *El secreto de la creatividad,* Barcelona, Kairós, 2002, p. 25.

4. Ibíd., p. 22.

5. M. Puig, «El origen de las ideas», *La Vanguardia,* Barcelona (16 de abril de 2011).

6. S. Zweig, *El misterio de la creación,* Madrid, Sequitur, 2007, p. 20.

7. J. Lehrer, *Proust y la neurociencia: una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad,* Barcelona, Paidós, 2010, p. 108.

8. M. Proust, *Por el camino de Swann,* Madrid, Alianza, 2011. Citado en ibíd., p. 107.

9. «Los paralelismos sintácticos —repetición de frases que tienen la misma sintaxis—, las anáforas —sucesión de versos o frases que comienzan por la misma palabra—, las recurrencias de expresiones o la disposición repetitiva de conceptos en el curso fluvial del poema son procedimientos sonoros que tienen correspondencia con la organización de los significados, y cuando las utilizamos, sonidos y significados comienzan a reverberar». J. Español, *Entre tècnica i enigma. Mirades transversals sobre les arts,* Barcelona, Edicions de 1984, 2015, p. 58.

10. S. Zweig, *El misterio de la creación, op. cit.,* p. 82.

11. Martin Heidegger precisó que la misión del arte —y de la poesía, en particular— es la de revelar la realidad oculta de las cosas, entendiendo por realidad el ser auténtico de esas cosas. M. Heidegger, *Arte y Poesía,* México, FCE, 1988.

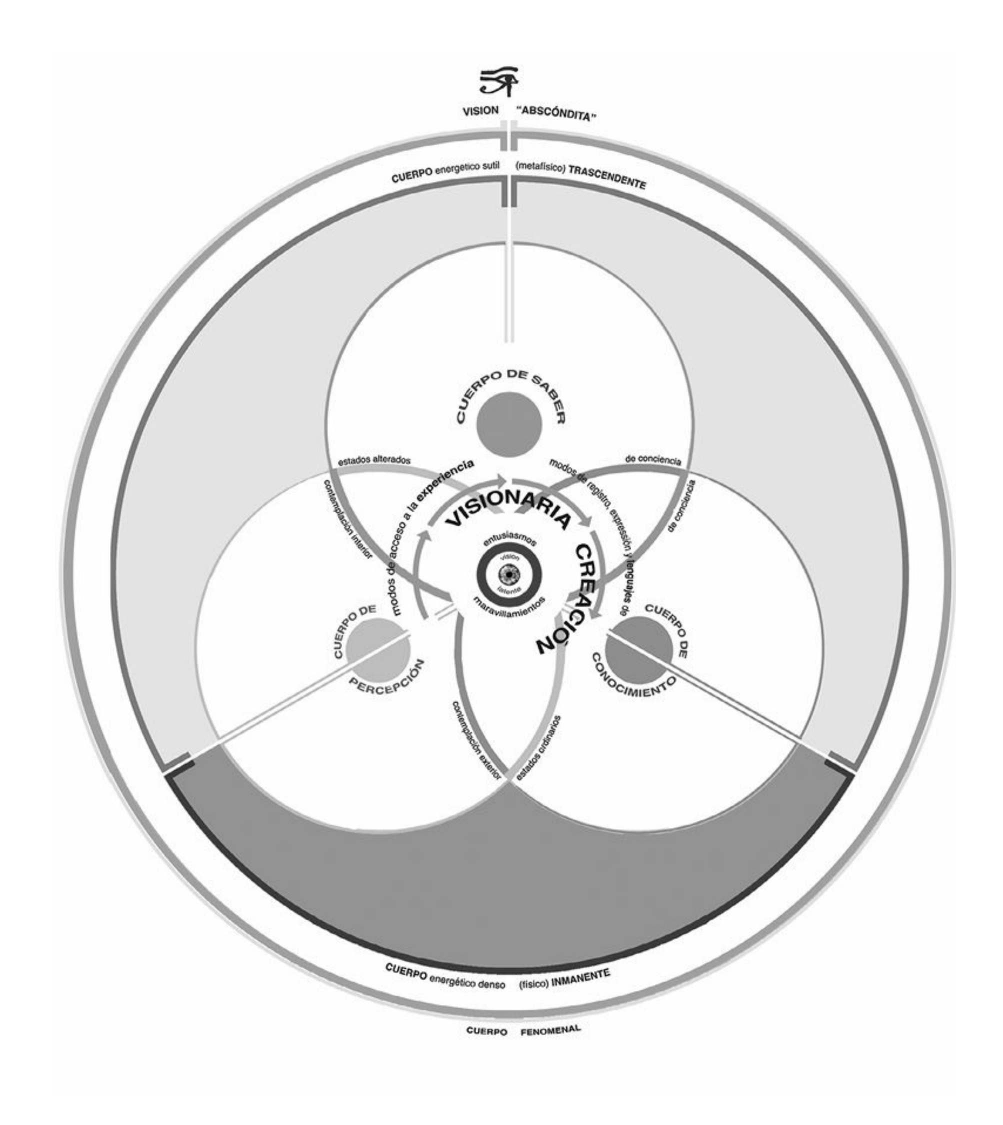
12. H. Murena, *La metáfora y lo sagrado,* Barcelona, Alfa, 1984, pp. 71-73.

13. Siguiendo los postulados de René Guénon en sus textos recopilados bajo el título *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada (*Barcelona, Paidós, 2009), entendemos la metafísica como lo que está más allá de la física, es decir, lo no nacido, lo permanente, lo constante, que tradicionalmente se expresa como lo universal y como conocimiento de los principios inmutables, en cierto modo, como conocimiento del conocimiento, es decir, de la conciencia.

14. R. Guénon, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada, op. cit.,* p. 28.

15. J. Campbell, *Las extensiones interiores del espacio exterior,* Gerona, Atalanta, 2013, p. 154.

EL CUERPO DE CONOCIMIENTO



Los testimonios, creaciones, registros del campo de saber conforman otro cuerpo de sentido, el Cuerpo de Conocimiento, la tercera esfera de nuestro diagrama. En ella se corporifican las visiones extraordinarias, las inspiraciones luminosas, las epifanías y las intuiciones inesperadas. Conforma un pleroma en el que situamos las obras de la creación artística, pero acoge solo aquellas obras genuinas, las que son fruto de la «visión» y experiencia del numen.

Hacer tangible la experiencia del Cuerpo de Saber

El pintor «aporta su cuerpo», dice Valéry. Y, en efecto, no se ve cómo un Espíritu podría pintar. Es prestando su cuerpo al mundo como el pintor cambia el mundo en pintura. Para comprender esas transustanciaciones hay que encontrar el cuerpo operante y actual, aquel que no es un pedazo de espacio, o un haz de funciones, sino un entrelazamiento de visión y movimiento.

Claude Lefort. Prefacio a *El ojo y el espíritu,* de M. Merleau-Ponty

El campo de saber, esta esfera de nuestro diagrama que ha sido cartografiada por visionarios, místicos y creadores como un crisol de contenidos arquetípicos, cohortes angélicas, reinos imaginales y memorias humanas, vibra y bulle en un lugar etéreo que puede ser intuido, visionado, inspirado y vivido.

Según el alcance y la profundidad de la experiencia, la inmersión en el campo de saber deja rastros fugaces, un vislumbre tímido que se archiva en algún rincón de la conciencia, o huellas indelebles, que arden y consumen a quien lo experimenta, transformando plenamente su vida y su persona.

Sin embargo, este abismarse en el océano sin fondo del saber mueve, en muchas ocasiones, a testimoniar lo visto, a registrarlo en un «ir y venir», buceando en sus aguas, a través de escritos, textos poéticos, paradójicos, imágenes vibrantes que brotan de este gran mar primordial. Los testimonios, creaciones, registros del campo de saber, conforman otro cuerpo de sentido: la tercera esfera de nuestro diagrama. En ella se corporifican las visiones extraordinarias, las inspiraciones luminosas, las epifanías y las intuiciones inesperadas. Conforma un pleroma que, aun habiendo sido concebido a través de los alientos sutiles e inspirados del saber, necesita del cuerpo físico para su espiración. Los medios y los lenguajes de expresión son múltiples y diversos; cada uno tiene el reto de ajustarse e interpretar la visión genuina que inspiró aquella obra de la mejor manera posible.

Este Cuerpo de Conocimiento en el que nosotros situamos las obras de la creación artística, acoge solo aquellas obras genuinas que surgen del camino inverso de ascenso al Cuerpo de Saber y descienden de manera directa, con el pulso y la mirada anonadada, para transcribir aquello que se ha visto, oído o experimentado. La obra deberá, pues, conservar su latencia, en el rastro de un escrito, en el trazo de una imagen, mantener la vibración primigenia, el temblor, el maravillamiento del numen.

LOS CREADORES

La huella de la experiencia visionaria

> *Sumérgete en el océano del Corán incomparable si estás dotado de poderoso aliento. En caso contrario, limítate al estudio de las obras que comentan su sentido exterior y no te adentres en él porque, si no, perecerías, pues profundo es el mar del Corán. Si el que se zambulle no se mantuviese en los lugares próximos a la orilla, jamás retornaría. Los profetas y sus herederos, guardianes de la ciencia profética, son aquellos que vuelven de esos lugares, por misericordia, hacia el universo.*
>
> Ibn Arabi, *Las iluminaciones de La Meca*

La persona creadora, como el chamán y el místico, es quien experimenta grados de sensitividad, que expone su Cuerpo de Percepción de forma porosa y vulnerable a aquello que le infundará un nuevo sentido, una nueva visión más amplia y dilatada del mundo que nos rodea y configura. Pero, más allá de los chamanes, cuya obra es la sanación, de los místicos que pueden dar testimonio de sus visiones o no hacerlo y de los psicólogos transpersonales, que desde la contemporaneidad buscan la reintegración de la dimensión espiritual del ser humano, los creadores son, sin excepción, aquellos que registran lo que ven y experimentan.

Los creadores hacen el mismo recorrido que los chamanes y los místicos, pero vuelven para contarlo. De forma intuitiva o consciente, el creador se ve abocado a expresar aquello que lo excede, aquello que sobrepasa su comprensión cotidiana. La substanciación de esa experiencia requiere que la persona creadora vuelva, de algún modo, a estrechar su mirada, a rebajarla al mundo, para poder fijarla, coagularla, hacerla inteligible a los demás.

En palabras de Ibn Arabi, los creadores son los que se sumergen en el océano de lo desconocido sin perder de vista la orilla; convierten la visión en conocimiento «por misericordia hacia el universo». Todas las obras que, en mayor o menor medida, nacen de este gesto, de este camino de ida y vuelta, son huella o testimonio de la experiencia visionaria y conforman el Cuerpo de Conocimiento. Un compendio de registros que, por lo que tienen de visionarios e inspirados, mantienen latentes las preguntas sobre el origen del cosmos y ofrecen respuestas gestadas en la gran matriz de la conciencia universal. Entre la bóveda celeste y el útero de la materia, emerge, como burbujas primigenias, un magma de conocimiento que anima, imagina y conforma el misterio de la vida.

EL ÚTERO Y EL COSMOS

Lugares de gestación de la imagen

La pregunta sobre el origen de la humanidad nos ha llevado a rastrear los orígenes de nuestra especie, las primeras señales de vida en la tierra, las bacterias; pero aún más

atrás, como bien relatan los mitos cosmogónicos, las semillas de nuestro origen se encuentran en las estrellas.

La bóveda celeste ya fue considerada un gran útero matricial por los egipcios, que otorgaban a la diosa Nut el poder de engullir al sol cada noche para darle a luz al amanecer. La luz, la vida, surge de su vientre cósmico y retorna a él. El mito contemporáneo del *big bang* sostiene que toda la materia que nos constituye fue forjada hace miles de millones de años en la combustión de las primitivas gigantes rojas, cuya explosión inseminó el espacio generando soles, planetas y la aparición de la vida. La película de Stanley Kubrick *2001. Una odisea en el espacio*, de 1968, plantea una cosmovisión en la que los seres humanos primitivos atraviesan una larga evolución de la conciencia que les permite no solo preguntarse por el origen de esa conciencia, sino realizar un viaje de retorno a las estrellas, verdadero origen, matriz cósmica de la humanidad.

El recorrido que proponemos desde los orígenes del arte hasta la contemporaneidad sigue las mismas pautas. Se inicia en el interior de la caverna, en las profundidades de la tierra, cuando nuestros antepasados plasmaron sus visiones en las membranas de las cuevas, y finaliza con la mirada puesta en la piel del cosmos, los *Skyspaces,* observatorios del cielo que James Turrell crea en el *Roden Crater,* paraje desértico y lunar muy similar a algunas de las localizaciones que utilizó Kubrick para su película espacial.

Entre la cueva y el cosmos, nuestro relato de la creación no sigue un recorrido historicista, sino que es más bien un relato del ojo y de la visión. A través del tiempo rastreamos la pervivencia de lo sublime, la estética profunda, la numinosidad. El hilo conductor es el sentido numinoso de la luz, el cual precisa de un lugar oscuro o aislado para su observación. Tal como hizo Alhacén al servirse de una cámara oscura para observar la luz, nosotros observamos el arte, los registros de la visión a través de diferentes cámaras: la caverna, el templo, el museo, el cuerpo, el ojo, el cine, la pantalla.

Entre la matriz telúrica y la matriz cósmica

Las primeras imágenes de la humanidad fueron concebidas y representadas en el útero de la tierra. Las cavernas de la prehistoria fueron los primeros santuarios, lugares de recogimiento e iniciación, donde el chamán no solo veía, sino que trasladaba sus visiones a sus membranas internas. Adentrarse en el interior de la cueva era para el resto de la comunidad una simulación del viaje extático del chamán. Alumbradas por luces de sebo, las imágenes de figuras zoomórficas aparecían ante sus ojos con inmediatez y fuerza, recreando la experiencia visionaria del chamán. La cueva era, pues, el lugar de incubación de las imágenes, así como el soporte de su recreación y el espacio de la contemplación.

Miles de años nos separan de las pinturas de las cavernas; más tarde, el templo, lugar de la presencia y matriz de la imagen, pasó a ocupar su función cultual; hoy en día, los museos son los lugares que, a través de la cultura, más se aproximan a esta función de lugar de contemplación de la imagen. El seguimiento de la imagen a través de su lugar de

concepción, veneración, contemplación y exposición va intrínsecamente unido a la pregunta por el origen numinoso de la imagen. Dado que este sentido era claramente considerado en su origen, nos planteamos si esa numinosidad sigue latente en una contemporaneidad en la que el continente actual del arte, el museo, es un espacio aparentemente desacralizado.

La búsqueda de un nuevo lugar sagrado llevará a los creadores románticos a volver la mirada hacia la naturaleza y hacia su propia visión interna. Un giro similar al que realizaran los creadores del *Land Art,* que inspirados por la película de Kubrick buscan parajes inhóspitos, aislados, desérticos. Casi en paralelo, el cuerpo deviene un nuevo lugar para la imagen interna que opera, al mismo tiempo, como soporte de creación. Son muchos los creadores que optan por crear a través de su cuerpo, recuperando la medida del cosmos en su humanidad. Esta aproximación a una historia genuina de la creación concluye con cinco creadores paradigmáticos: Bill Viola, Olafur Eliasson, Jaume Plensa, Anish Kapoor y James Turrell, que tienen acceso a la gran iconosfera de la creación, gestada a través de los siglos entre la matriz telúrica y la matriz cósmica. Sus creaciones se inspiran en la tradición e incorporan el sentido de estas obras distantes en el tiempo, actualizándolas con un lenguaje contemporáneo y universal.

Una aproximación a la historia de la imagen latente

Nuestra perspectiva del arte genuino, para nosotros visionario, se fundamenta en nuestra propia experiencia como creadores. Desde esta vivencia visionaria se pueden identificar por resonancia los registros —obras— de otros creadores que han experimentado, consciente o inconscientemente, una vivencia similar. Por ello, el estado visionario del Cuerpo de Percepción y su traducción a través de las gramáticas de la creación en un Cuerpo de Conocimiento es el trasfondo de esta aproximación a los testimonios imaginales que recorren la historia del ser humano.

A pesar de la distancia temporal, el maravillamiento ante la epifanía del trazo que podemos experimentar hoy en día ante un papel en blanco debió de ser el mismo que experimentaron los primeros chamanes en el interior de las cavernas. El asombro por el aparecer de la imagen que nos convierte en cocreadores de la realidad parece trascender toda frontera de tiempo y lugar. Creemos que intuir los signos constantes de lo real, volver visible lo invisible, dar cuerpo a la imagen latente, es la verdadera profesión del gestor de la imagen, el imaginero o «mago».

Cabe preguntarse, ¿qué movió a los primeros chamanes a trazar sus visiones en las membranas de la caverna? ¿Qué continúa motivándonos en el presente a fijar nuestras intuiciones, epifanías e inspiraciones? ¿Qué imagen imperecedera es esta que emerge incesantemente, sin importar el soporte, la época y el lugar, como queriendo revelarse y revelarnos su sentido oculto? Con nuestro recorrido imaginal consideramos ese aparecer una revelación de lo numinoso que a través de los miles de años en que la conciencia humana ha conseguido verla y transmitirla, ha adoptado múltiples facetas, rostros que nos miran, mientras nosotros, los propios creadores que les dimos a luz, las

contemplamos atónitos, fascinados por su presencia latente más allá de toda aparición y apariencia.

En su manifestación, la imagen será milagrosa, el icono devendrá sagrado en la medida en que sea capaz de operar como una fisura al misterio; aquel lugar intersticial y numinoso que inspiró su creación podrá abrirse de nuevo ante una mirada atenta y contemplativa. De este modo, con la idea del iconostasio, nos aproximamos a las diferentes yuxtaposiciones de imágenes, entendidas como lugares de condensación y concentración de un cuerpo icónico de sentido especialmente significativo como expresión y testimonio del devenir o desarrollo del Cuerpo de Percepción.

LOS ICONOSTASIOS

Nos encontramos en un tiempo de globalidad no solo espacial y temporal sino de generalidad tecnológica y de búsqueda de sentidos incluyentes y experiencias esencialistas. En este sentido, nuestra posición como creadores e investigadores nos permite contemplar de manera simultánea todos los testimonios que, a nuestro entender, son siempre y en última instancia, testimonios de la experiencia visionaria registrada como creación. Somos testigos de la ingente labor que tiene por objeto hacer de la vivencia perceptiva un Cuerpo de Conocimiento. Hoy por hoy, dicho Cuerpo de Conocimiento, tanto en su interioridad como en su exterioridad, precisa de una mirada distinta. La sincronía de las imágenes y su fácil yuxtaposición visual nos sitúa en un nuevo e inédito punto focal de comprensión.

Es, precisamente, este hecho inédito, el que nos permite y obliga, no solo a los especialistas, sino sobre todo a los creadores, a tener en cuenta el conjunto heredado, a contemplar e incorporar como propio todo ese bagaje, todo ese esfuerzo por registrar la vivencia del Cuerpo de Saber. Para ello hemos recurrido al término «iconostasio», fenómeno medieval en su origen, pero que nosotros extrapolaremos a todos los tiempos y lugares. Recuperamos el iconostasio de la mano de un autor en particular, concretamente del historiador de arte alemán Hans Belting (Andernach,1935) y su libro *Imagen y culto.* Belting sostiene que la premisa esteticista con su concepto de arte en el sentido moderno se inicia en el Renacimiento italiano y occidental y que, con distintos desarrollos y debates, se extiende hasta nuestros días. Anteriormente, las imágenes tenían otra función de culto y liturgia; «nadie disfrutaba de ellas de manera puramente estética», asegura Belting.

Originalmente, se instalaba en el templo de la iglesia una cancela o reja que separaba la cabecera o ábside del resto de la nave. Esta cancela se situaba delante del presbiterio, espacio del altar donde los presbíteros o ancianos realizaban el sacramento eucarístico, cerrándolo y diferenciándolo del resto de la nave. En este cerramiento se desarrollaba un friso con iconos al que se denominaba *templon*. A excepción de los iconos de los santos titulares siempre presentes, la instalación de los iconos no era permanente, sino que iba cambiando según el calendario festivo. «El icono del santo del día», nos dice Belting, «se exponía aquí para la ceremonia del beso y la prosternación. Algunas tablas se descolgaban del friso para ser objeto de una especial veneración».[1] Se la aclamaba en medio de la comunidad en una fecha determinada. «Esta práctica recibe el nombre de culto».[2]

Las puertas del iconostasio eran «un punto de sutura entre el ámbito accesible y el inaccesible», «entre visibilidad e invisibilidad»; a través suyo se producían las entradas y salidas de los sacerdotes al espacio reservado del presbiterio. El pueblo solo participaba

«de forma acústica» del interior del presbiterio en los momentos más destacados de la liturgia. Sin embargo, podían acceder a los iconos que se encontraban en el iconostasio, lugar intersticial entre lo sagrado y lo profano, a través de la visión y la oración. Era esta veneración del icono y la presencia sobrenatural que ocultaba en su interior, una vía de acceso a lo numinoso. Las puertas que no podían ser atravesadas se abrían como fisuras a través de la contemplación de las imágenes. Entendida la imagen, el icono, como esa membrana de sentido que separa y diferencia los dos lados de la realidad, esa membrana que, expresando, creando y transmutando en conocimiento, nos procura una *re*presencia de lo que se vive y experimenta en el lado numinoso.

Sumergidos en el iconostasio universal, también llamado iconosfera, ese cerramiento que a la vez vela y revela, lo encontramos hoy, después de los milenios que nos separan de las cavernas, los templos de toda índole, colecciones y museos, en un soporte portátil con una superficie visual inimaginable: la pantalla. El iconostasio deviene, pues, una metáfora del poder invocador de las imágenes, y consideramos poder extender esta noción, ampliando el sentido de la liturgia a todos los procedimientos rituales en los que la sensitividad del Cuerpo de Percepción requiere, a los efectos chamánicos, místicos y transpersonales, según nuestros énfasis operativos, de un soporte para su crecimiento, para su iniciación a Cuerpo de Saber, lo que podríamos denominar liturgia visionaria. Esa extensión debe reunir, hoy por hoy, en una continuidad profunda, los 34 000 años transcurridos desde la cueva de Chauvet hasta nuestros días.

DEL ÚTERO A LA CAVERNA

Lugar de la iniciación a la «visión»

Desde nuestros orígenes, el ser humano conjuga el sentido simbólico y numinoso con la creación. El arte de nuestros ancestros es simbólico y sagrado porque mediante imágenes, formas y objetos visibles hace referencia a una realidad invisible, a aquella realidad numinosa que supo percibir a través de sueños y visiones.

Más de 90 000 años nos separan de los primeros homínidos que enterraron a sus difuntos y les insertaron conchas en los ojos para que pudieran ver el otro mundo, «ojos simbólicos para su vida de ultratumba».[3] Desde entonces hasta el presente, el ser humano ha encontrado distintas vías de expresar lo inexpresable; el arte es una forma de hacerlo que va ligada a las raíces de nuestra humanidad. Los misterios que ocultan sus primeras creaciones siguen sin ser totalmente desvelados.

Las estatuillas femeninas[4] que se hallaron grabadas en bajorrelieve en la entrada de algunas grutas, así como talladas en pequeño formato, son las primeras manifestaciones divinas con forma humana. Un estudio minucioso de Anne Baring y Jules Cashford sostiene que estas estatuillas femeninas, más allá de ser un culto a la fertilidad, eran símbolos del misterio del nacimiento y del origen de la vida, y que la caverna era un lugar sagrado que simbolizaba el útero de la Diosa. Entrar en su interior sería como entrar en el cuerpo de la Diosa y los rituales que se efectuaran en sus profundidades serían iniciaciones de muerte y renacimiento.

Nuestros antepasados del magdaleniense (18 000-10 000 a.C.) se refugiaron en la oscuridad profunda de las grutas franco-españolas para dar a luz un despliegue de imágenes zoomórficas, cuyos emparejamientos simbólicos[5] todavía son motivo de estudio. Los animales toman forma y relieve gracias a las protuberancias de las grutas y a la luz con la que eran iluminados.

Se sabe que estos lugares aislados hacían función de santuarios por las huellas de jóvenes iniciados y por las representaciones de chamanes. En estas grutas, los chamanes fijaban las visiones que obtenían en estados alterados de conciencia y que percibían cargadas de poder. En la cámara interior las dramatizaciones orales que se hacían alrededor de los animales representados tenían un trasfondo sagrado. Como si de una sesión de cine se tratara, toda la comunidad podía contemplar las imágenes animadas mediante la iluminación de lámparas de sebo que aparecían y desaparecían creando un efecto similar al de la visión que había experimentado previamente el chamán. Tanto las representaciones femeninas como las imágenes zoomórficas que cubrían los techos y paredes de las cuevas tenían una función evocadora de esa faceta misteriosa del numen, que parece fundirse indisociablemente con los orígenes la historia humana.

Proyecciones imaginales en el interior de la caverna. David Lewis-Williams

¿Qué motivó a nuestros antepasados a crear esas pinturas? Según David Lewis-Williams (1934), el arte de las cavernas surge de la necesidad del chamán de fijar sus visiones, visiones que provienen del mundo de los espíritus al que este tiene acceso en estados alterados de conciencia.

En su obra *La mente en la caverna,* Lewis-Williams relaciona la aparición del arte rupestre con el desarrollo de la conciencia del *Homo sapiens*. Para Lewis-Williams el origen del arte prehistórico solo es posible con el desarrollo de una conciencia humana superior capaz del reconocimiento de los propios actos y afectos, de memoria simbólica y de lenguaje.[6] La creación de imágenes en las cavernas sería, pues, una consecuencia del desarrollo de la autoconciencia del *Homo sapiens,* de su capacidad de recordar los sueños y visiones.

Los chamanes percibían las visiones en estados alterados de conciencia: estados hipnagógicos o trances propiciados por rituales chamánicos que podían incluir la ingesta de enteógenos. Cuando el estado de trance se apaciguaba y todavía quedaba viva la memoria de la visión, las imágenes se reproducían en la roca respondiendo a una necesidad de «fijar» estas imágenes internas y visionarias. De este modo, las paredes de las cuevas se convirtieron en los soportes de imágenes proyectadas, imágenes que surgían de la imaginación del ser humano prehistórico.[7] Hemos visto que el chamán es el que viaja al mundo de los espíritus y hace de intermediario entre estos y el resto de la tribu. A menudo sus viajes implican el vuelo a lugares superiores, así como la inmersión en el mundo subterráneo. La cueva podía ser considerada una traslación física de este viaje espiritual, y entrar en ella supondría para la comunidad acceder al mundo de los espíritus. Recorrerla equivaldría a explorar los territorios que el chamán transita durante su experiencia de trance. De este modo, el viaje chamánico se vuelve accesible a toda la

comunidad que puede realizar un recorrido físico por el mundo extraordinario de los espíritus y contemplar las mismas imágenes que el chamán visiona en sus viajes extracorpóreos. La misma cueva, al ser, en ocasiones, un lugar de difícil acceso, un lugar oscuro, únicamente iluminado por las imágenes de sus paredes, podría propiciar el estado alterado de conciencia que las inspiró.[8]

Las cuevas son, al mismo tiempo, un «soporte vivo» para las imágenes que contienen, pues a menudo sus relieves completan la fisonomía del animal representado mediante la interacción de dos elementos: la luz y la oscuridad. Son la «membrana» que contiene, como si de una pantalla de proyección se tratara, las imágenes del más allá. Imágenes cargadas de poder, visionadas por chamanes y reproducidas en el interior de la cueva. La oscuridad de las cavernas haría muy difícil la contemplación de todas las imágenes de la cueva; por ello, quien sostuviera y manipulara la lámpara de sebo[9] tendría el poder de hacer aparecer la imagen para volver a ocultarla de nuevo al retirar la lámpara. La membrana de la cueva iluminada con ráfagas de luz y animada con relatos orales, sonido o música, sería un soporte vivo para estas imágenes que una vez fueron imaginadas por el chamán y que vuelven a ser vivificadas para el resto de la comunidad.

DEL TEMPLO AL COSMOS

Lugar de la experiencia numinosa

El origen de la palabra latina *templum* denota la idea de un «lugar de visión»[10] y de contemplación del cosmos. Su raíz griega quiere decir «cortar» o «demarcar», porque en la Antigüedad, para consagrar el templo se trazaba un cuadrado originario en el cielo donde se auguraba el presagio de las aves. El esquema fundamental del templo surge de un ritual de orientación[11] que une el cielo con la tierra.

La *imago templi,* el templo espiritual y celeste, es, para Henry Corbin, un equivalente al «lugar intermedio» o «mundo imaginal» del sufismo, el lugar donde es posible «ver» y experimentar el numen. Atravesar su puerta supone dejar atrás lo conocido y sumergirse en un lugar saturado de presencia numinosa, un lugar de recogimiento que favorece los estados visionarios. El umbral es una abertura que permite el tránsito entre lo profano y lo sagrado; de hecho, la puerta en sí misma, exenta del templo, tiene en Japón su misma función.

La abertura cenital del templo es una puerta que se erige hacia lo alto, un óculo real y simbólico, el «ojo de la cúpula» que, según Eliade, simboliza la comunicación con lo numinoso y asegura el vínculo con la transcendencia. La imagen del ojo, de la mandorla, o del *vesica pesis,* ya la encontramos en el rito de orientación del templo.[12] Así, esta «herida imaginal» que, como hemos visto en el capítulo anterior, es símbolo del lugar mediador y visionario, antecede a la construcción del templo como anticipando su fin contemplativo.

EL TABERNÁCULO

El lugar de la presencia. Centro del mundo

Antes de iniciar un ritual de orientación era necesaria una hierofanía, una manifestación divina o señal milagrosa que indicara que ese lugar era un centro del mundo en el que se había producido la rotura que favorecía la manifestación de lo numinoso. Si los ángeles podían ascender y descender por la escalera del sueño de Jacob era porque había una abertura en el cielo que lo permitía. Lo numinoso irrumpe a través de esa fisura y por eso Jacob, al despertarse, exclama: «¡Qué terrible es este lugar! Es aquí donde está la casa de Dios. Es aquí donde está la puerta de los Cielos!».

La escalera, como el poste sagrado, el pilar o la montaña son *axis mundi,* ombligos del mundo a través de los cuales es posible la comunicación con el numen. El altar antes que el templo tiene esta función de centralidad; de hecho, el arte de construir el altar precede al de la construcción del templo, ya que es utilizado tanto por los pueblos nómadas como por los sedentarios. Antes de que Salomón hiciera construir el Templo de Jerusalén, la *Shekhina,* la Presencia numinosa, era transportada dentro del Tabernáculo o Santuario móvil. El pueblo nómada necesita trasladarse con ese centro para consagrar el lugar en el que se disponen a habitar de manera temporal.

El caso de la tribu arunta, los achilpa, revela la necesidad vital de este pueblo primitivo por estar ligado a lo numinoso. Su antepasado hizo un poste sagrado (*Kauwa-auwa*) con el tronco de un árbol gomífero, lo untó con sangre, trepó por él y desapareció en el cielo. Durante sus peregrinaciones, los achilpa se desplazan con el poste sagrado y eligen la dirección a seguir según su inclinación. Esto les permite estar siempre en su «mundo», en comunicación con el cielo. Si se rompe el poste «sobreviene la catástrofe», se rompe el vínculo con lo numinoso, los miembros de la tribu quedan desorientados, vagan errantes y, finalmente, se dejan morir.[13]

Cada pueblo y cada tradición necesita un ritual de consagración que le permita ordenar el lugar que habitan alrededor de un *axis mundi,* ya sea un poste sagrado, un altar o un templo que los sedentarice. La Kaaba, o el Templo de Jerusalén son centros del mundo, lugares que aseguran la comunicación con lo numinoso y, por tanto, la supervivencia espiritual de la comunidad. Es fácil deducir que este centro, ciudad celestial o Paraíso que se localiza en múltiples lugares es, en realidad, un centro simbólico. También el corazón del ser humano es considerado un centro imaginal, lugar de visión y comunión con el numen. En este sentido, el templo resulta ser una metáfora del cuerpo espiritual. Veremos cómo en la tradición hindú, budista y cristiana, el templo es una traslación del cuerpo del ser humano primordial y divino: Purusha, Buda, Cristo.

EL CUERPO, MATRIZ MICROCÓSMICA DEL TEMPLO

Un objeto es sagrado, según Mircea Eliade, cuando es una hierofanía. Una imagen o un espacio arquitectónico es sacro en la medida en que trasciende su presencia material y contiene un sentido espiritual. El arte sagrado está «saturado de poder» y abre, a quien participa de su contemplación, fisuras hacia el Infinito. El icono cristiano, el mandala búdico, la deidad hindú, la caligrafía arábica, son símbolos que condensan la presencia del numen. Los templos de estas mismas tradiciones operan, asimismo, como lugares sagrados, «centros del mundo» donde lo numinoso tiembla, vive y discurre. Contemplar

un objeto sagrado es como atravesar el umbral de una catedral; implica adentrarse en el mundo intermedio del Misterio.

La relación física y metafísica entre el templo y el cuerpo sagrado es fundamental en las tradiciones hindú, búdica y cristiana. Purusha está contenido tanto en la planta del templo como en el altar que une lo divino con lo humano. También en el budismo hay una correspondencia entre la estupa y el cuerpo de Buda. En el cristianismo, la planta de cruz que representa y contiene el cuerpo de Cristo es una extensión del *Sancta Sanctorum*, cámara santa, donde lo numinoso habita. Con las catedrales góticas esta planta se alza en una vertical luminosa. En la tradición islámica el *mihrab,* nicho para la recitación de la palabra divina, equivale a este lugar sagrado y central, que reverbera y tiembla con la pronunciación del verbo.

Se puede decir que Purusha, Buda, Cristo y Mahoma fueron templos luminosos y vivos capaces de acoger la palabra y la visión revelada en el *Sancta Sanctorum* de sus corazones. Purusha, deidad de luz, es llamado el «hombre de oro»; Buda, el iluminado, el despierto, a menudo es representado con un cuerpo dorado; Cristo y Mahoma con halos y llamas luminosas en sus cabezas. Esta analogía con el cuerpo humano que manifiesta y alberga lo divino convierte la arquitectura sacra en una expresión dilatada de estos seres primordiales, solares, diáfanos.

El hombre de oro brahmánico

El templo hindú surge de un ritual de orientación que une el cielo con la tierra. En el lugar elegido se erigía un pilar y de la sombra del pilar se obtenían los ejes cardinales. De ellos se deducía la planta cuadrada del templo que en la tradición hindú es llamada Vastu Purusha mandala.

Para entender el arte hindú que gira alrededor del levantamiento del templo, hay que adentrarse en la historia mítica de Purusha. También llamado el «hombre de oro», Purusha es un ser primordial, luminoso como el astro solar, radiante y sabio, de cuyo sacrificio fueron creados todos los seres vivientes. Un texto antiguo dice que Purusha tapaba el cielo y la tierra cuando los dioses lo obligaron a tomar forma y «lo comprimieron contra el suelo, de cara a él».[14] Por ello, a menudo, el cuerpo de luz de Purusha aparece representado boca abajo en el diagrama del templo o Vastu Purusha mandala.

El templo hindú es el hogar del numen, lo contiene y lo manifiesta. El ser luminoso, Purusha, se encuentra en sus fundamentos. Su arquetipo, una figura esquemática de este «hombre de oro», se empareda en el altar con la cabeza mirando a Oriente a modo de víctima sacrificial. Un eje vertical atraviesa la cúpula en el extremo superior y llega hasta el altar, en el extremo inferior, donde mora el «hombre de oro». Este eje religa lo divino con lo humano, lo celestial con lo terrenal, y a su alrededor se ordena el mundo, tal como ocurría en los mitos del origen. El templo, a través de la cuadratura de su planta, de ese descenso terrenal en el que toma cuerpo Purusha, cristaliza lo divino y fija el cosmos simbolizado por el círculo.

El templo es, pues, una dilatación del cuerpo de luz de Purusha; el altar hecho a su medida es su centro, un corazón que en la verticalidad está unido a los movimientos celestes y cósmicos, que por tanto palpita y late numinosidad. Los muros que lo guardan son su membrana, una piel que se gira hacia el exterior, para, en multitud de ventanas ciegas, mostrar las infinitas manifestaciones de lo divino a los devotos que realizan el ritual de circunvalación alrededor del templo. *Devas,* dioses, figuras femeninas, parejas en unión sexual, son esculpidas de forma exuberante y rica para mostrar mediante una danza sagrada el ritmo eterno del cosmos. La solidez y la estaticidad de estos templos cuadrangulares contrasta con este despliegue barroco de formas e imágenes sinuosas que parecen vestir al templo con movimiento.

Los templos hindúes «no son parte del paisaje», sino que «irrumpen en el terreno desde un reino superior».[15] Penetrar en ellos equivale a entrar en un lugar intermedio que está entre la tierra y el cielo y nos acerca al centro, al templo imaginal, del que hablamos en la introducción. Lo natural al entrar en esta matriz celestial es encontrar a los moradores del lugar, divinidades luminosas que fascinan y sobrecogen, que preservan el aura numinosa de la visión que las inspiró.

El Buda contemplativo

Cuenta la leyenda que cuando Buda Shakyamuni se iluminó tras una larga meditación bajo el árbol *Bodhi,*[16] los lotos se abrían bajo sus pasos. El loto que florece a partir del lodo y del agua se compara con el alma humana que emerge de la oscuridad y se abre hacia la luz. El loto junto a la imagen del Buda iluminado se convertirá en el tema principal del arte búdico, que consigue pulir la herencia estética hindú y cristalizar, con un estilo sencillo y sobrio, el sentido espiritual del cuerpo humano.

El cuerpo de Buda iluminado es el «hombre de oro», la figura del asceta que absorbe los antiguos modelos hindúes y toda su «fuerza solar».[17] Shakyamuni iluminado encarna la antigua deidad de la luz hindú. La multiplicación de cabezas o brazos son proyecciones espirituales de este único Buda, emanaciones que evidencian su carácter dador y solar. Este aspecto activo y luminoso contrasta con una apariencia de calma imperturbable, serenidad y plenitud estática, constantes que el artista budista consigue plasmar como extrayéndolas del interior del Buda para fijarlas en el icono búdico.

Según el esquema de proporciones utilizado en el Tíbet hay una analogía entre la imagen de Buda y la forma de la estupa, el santuario que contiene la reliquia. La base cuadrada correspondería al cuerpo y la cúpula a la cabeza. Se trata de un sistema reticulado que mediante la cosmovisión equilibrada del ser humano perfecto evidencia la relación entre el macrocosmos y el microcosmos. Por otro lado, los gestos de las manos de Buda, *mudras* heredados del hinduismo, representan, según su posición, la unión de lo espiritual y lo material. La mano derecha que se representa tocando la tierra corresponde al polo activo, celestial y cósmico, y la mano izquierda, que se representa en gesto receptivo sobre las piernas cruzadas, es el polo pasivo y terrenal.

A pesar de los cánones establecidos para la representación del cuerpo búdico, no hay una imagen de Buda igual a otra; el artista consigue acatar las normas estrictas de su

representación y, al mismo tiempo, manifestar ese «gozo creador» que hace que cada icono sea la representación única y viva del Buda iluminado.

El Cristo cruciforme

Cuando Jesús dijo: ««Destruid este templo y en tres días lo levantaré», los judíos replicaron: «Cuarenta y seis años se han empleado en edificar este templo, ¿y tú vas a levantarlo en tres días?» Pero Él hablaba del templo de su cuerpo» (Juan II, 19-21). Con estas palabras Jesús se equipara al tabernáculo que preparó Moisés para que fuera habitado por la *Shekhina*. Él, como este santuario móvil era *mishkán,* «morada» de la presencia numinosa que se manifiesta en todo su esplendor en el monte Tabor. La *Shekhina* es lo numinoso manifestado; su presencia inunda, llena y no deja espacio para nada más. «Cuando Salomón acabó de orar, descendió fuego del cielo, que consumió los holocaustos y las víctimas, y la gloria (*Shekhina)* del Eterno llenó el templo. Los sacrificadores no podían entrar en la casa del Eterno, porque la gloria del Eterno la llenaba» (*Crónicas* II, 7, 1 y 2).

En el arte cristiano, la planta del templo es una analogía del cuerpo de Cristo crucificado. La cabeza corresponde al ábside orientado, sus brazos, su torso y sus piernas al transepto. También se equipara el *Sancta Santorum* al Espíritu y el altar al corazón. Las proporciones de una iglesia resultaban de la división armónica de un gran círculo, tanto en el plano horizontal como en el vertical. De este modo, el «cuerpo» del edificio estaba inscrito en una gran esfera. El círculo, símbolo del cosmos, señala que tanto el templo como el cosmos surgen a partir de un rito de ordenación del caos.

Edificar con luz

Al ganar verticalidad, las catedrales góticas realizan otro aspecto del ser humano santificado: su transfiguración por la luz de esa presencia numinosa que habita el templo. La diafanía de estos espacios elevados se consigue gracias a las aristas y a las membranas que lo estilizan hacia lo alto. Pero además, el arte del vitral «trasluce las paredes del templo» preservando la intimidad del santuario. La Luz cegadora de la experiencia mística queda atenuada y «cristalizada» en los vitrales a través del color,[18] la geometría y las imágenes del Antiguo y del Nuevo Testamento en sus fórmulas más simples.

La primera gran obra de esta arquitectura de luz surgió de la imaginación del abad francés Suger (1081-1151), abad de Saint-Denis. Inspirado en los escritos de Dionisio Areopagita, ideó un edificio ascendente, pionero del gótico. Su idea era crear un edificio a imagen del cielo, en el que la luz inundara el interior y abundaran las piedras preciosas. A pesar de no ser arquitecto, o quizá por este motivo, el abad Suger se mantuvo abierto a nuevas ideas que lo condujeron a incorporar nervios a las bóvedas y evitar los muros gruesos, así como añadir un rosetón en la parte occidental. El resultado fue un edificio elevado hacia lo alto con un esqueleto luminoso de piedra y capillas resplandecientes gracias a la luz que penetraba las vidrieras.[19] Catedrales como las de Colonia, Chartres, Amiens y Notre-Dame se cuentan entre las más bellas proezas arquitectónicas que ha

realizado el ser humano; es casi imposible entrar en uno de estos templos y no sentirse sobrecogido por una belleza que dilata y estiliza nuestra percepción hacia lo alto.

ENTRE LA CRIPTA Y LA CÚPULA

La exaltación de las imágenes

Entre la cripta y la cúpula, el interior del templo, lugar mediador entre cielo y tierra, contiene, como si de un vientre matricial se tratara, iconos, formas geométricas, palabras. Motivos que rememoran a quien entra en este espacio sacro su verdadero fin: despertar aquello que está oculto en una cámara santa, aquello que puede percibirse como una pulsación, un rumor, un reverberar del verbo. Quizás el propósito de todo templo sea, a través de la exaltación de las imágenes, evocar la emoción temblorosa que ya sintieron nuestros antepasados al penetrar en las profundidades de las cavernas. Desde el recogimiento y la oscuridad alumbrada por lámparas de sebo hasta la luz tamizada por las vidrieras de una catedral, han transcurrido muchos milenios; sin embargo el anhelo del numen está en la médula del ser humano y el arte sagrado surgió de esta necesidad de aproximarnos a él.

Pero ¿qué diferencia un espacio y un icono sagrado de uno profano? ¿Qué fuerza misteriosa fue la que reconoció Jacob al despertar en el lugar terrible que llamó Bet-el, «la morada de Dios»? Si este poder habita el espacio o satura el icono de contemplación nos encontramos ante una obra numinosa. Sin embargo, esta fuerza no se manifiesta por el mero hecho de que la temática de la obra de arte sea religiosa, sino porque, según afirma el crítico e historiador de arte Titus Burckhardt (1908-1984), es necesario que el lenguaje se ajuste a este tema, es decir, que las formas de representación reflejen este poder espiritual. La tradición se encarga de transmitir y salvaguardar unos modelos sagrados que garantizan la validez espiritual de la imagen. Las normas y cánones tradicionales disuelven la individualidad del artista. No obstante, asegura Burckhardt, es imprescindible el «gozo del creador» en el proceso de realización del icono.

Hemos visto que antes de realizar la pieza, el artesano o artista realiza un proceso de purificación, meditación e identificación con el icono que va a crear. Asimismo, para pasar a formar parte del gremio de artesanos y constructores de un templo se debía superar antes una iniciación que dejaba entrever el carácter práctico y a la vez espiritual de este oficio.[20] Así pues, el artesano, el artista o constructor del templo debía convertirse en un canal o catalizador para que el sentido numinoso pudiera fluir a través suyo y quedar plasmado en la obra. Si bien los cánones y las normas tradicionales son los diques que contienen el fluir inspirado de las imágenes sagradas, el «gozo del creador», su identificación con la imagen numinosa, es lo que dará vida y animará al icono.

En la tradición islámica, la escritura sacra substituye al icono y se convierte en la «encarnación visible de la Palabra divina». Por esta razón, la escritura coránica se transforma y estiliza hasta el extremo de las posibilidades ornamentales, creando estilos de gran riqueza visual.[21] El arte islámico es *anicónico*[22] y abstracto porque la forma indeterminada es la expresión más adecuada de la unidad de lo divino. Como no hay

imagen ni símbolo que consiga desvelarla, resulta necesario eliminar los iconos de las mezquitas que son una distracción de la pura presencia numinosa. El artista musulmán crea belleza a través de la arquitectura, de la caligrafía y del arabesco, en sus variantes geométricas o vegetales. Pero la belleza, que es expresión de lo numinoso, «debe ser impersonal, como un cielo estrellado».[23] La abstracción del arte islámico no surge de una inspiración subjetiva, sino que bebe y perpetúa la fuente de la tradición.

LA CÁMARA OSCURA

Entrar en el ojo

Si alguna vez, por azar, al estar recogidos dentro de una habitación oscura, en pleno día, se ha colado por algún orificio de la cortina o persiana un rayo de luz, habremos sido testigos de la aparición de imágenes invertidas: personas caminando, un árbol cuyas ramas se mueven con el viento, coches que circulan en el exterior. Hace al menos dos mil años que se conoce este fenómeno. Euclides y Aristóteles dejaron constancia de proyecciones de luz que se generaban de forma natural en un espacio oscuro, como por ejemplo en el interior de una cesta entretejida. Alhacén, Roger Bacon, Leonardo da Vinci y Johannes Kepler utilizaron la cámara oscura para investigar su analogía con el ojo y la visión, así como las propiedades de la luz. La cámara oscura era un espacio cerrado al que se accedía como si se entrara en un ojo gigante, permitiendo a estos curiosos del fenómeno óptico observar desde dentro el funcionamiento de la visión.

Se conoce porque se ve. Tratados de óptica

Se considera a Alhacén, Abu Ali al-Hasan Ibn al-Haytham (965-1040), el inventor de la cámara oscura. Fue el primero en describir sus principios y el primero en denominarla, en árabe *al-bait al-muslim,* haciendo referencia a la cámara o habitación. Si bien Alhacén la utilizó para observar la luz y superar, con sus propios experimentos, los tratados de óptica griegos, apenas menciona en sus escritos la aparición de imágenes invertidas. Durante la Edad Media, Roger Bacon (1220-1292), conocedor de la existencia de la cámara oscura, continuó con los estudios de Alhacén sobre la reflexión y la refracción de la luz.

Encontramos en el Renacimiento la primera descripción completa e ilustrada en los manuscritos del multifacético Leonardo da Vinci, quien estaba fascinado por el funcionamiento de la visión, el comportamiento de la luz y las leyes de la perspectiva en sus aplicaciones a la pintura. Johannes Kepler (1571-1630) retomó los tratados de Alhacén y utilizó la cámara como instrumento para observar la luz. La luz era para Kepler «el elemento más sublime del mundo corpóreo… y el vínculo que une el mundo corpóreo con el espiritual».[24] A diferencia de Alhacén, Kepler prestó atención a las imágenes que se proyectaban en el interior de la cámara, llegando a apuntar la intervención del cerebro en la inversión de las imágenes como hipótesis para la percepción de estas en posición real.

Dilucidar el funcionamiento de la visión era la finalidad de todos los tratados de óptica, pues el acto de ver está estrechamente vinculado al conocimiento. La cámara oscura ayudaría poco a poco a desvelar su misterio.

EL ORIGEN DE LA LENTE. EL ASOMBRO

En la Edad Media y parte del Renacimiento, la producción de lentes fue un secreto preservado por el gremio de vidrieros, aislados durante generaciones en la isla veneciana de Murano. La lente, que debe su nombre a la lenteja por su analogía morfológica, obtiene esta forma lenticular de unos vasos aplanados, lentes de vidrio que los vidrieros cortaban de una esfera caliente y gelatinosa.

Si bien ya en el 424 a.C. Aristófanes construyó una lente con un globo de vidrio soplado lleno de agua, a esta no se le dio otra utilidad que la de concentrar la luz solar. Fue el asombro lo que motivo el desarrollo de las primeras lentes con el fin de aumentar la imagen y, en consecuencia, el saber. Los franciscanos, movidos por la emoción y el maravillamiento de su predecesor, san Francisco, buscaron el diálogo más profundo con la naturaleza y, a través de la lente, consiguieron penetrar con ella en las grandes y pequeñas distancias.

Cuando pasó a situarse en el estenopo de la cámara oscura, la lente proyectó imágenes de una veracidad insospechada. Para la mirada sobrecogida del creador renacentista, estas imágenes eran casi más reales que la realidad misma.

La irrupción de la lente. La lágrima de emoción en el estenopo

La lente, como una lágrima que emociona al hacer aparecer imágenes vibrantes y luminosas, encandila la mirada renacentista. Maravillados por la imagen recreada en el interior de la cámara, investigadores y creadores se recogieron en su tranquila oscuridad para observar el mundo. Este aislamiento del exterior, este nuevo mirar a través de una lente, cambiará inevitablemente su mirada y su forma de aprehender el mundo. En una época en la que se valora cada vez más la percepción de la naturaleza y se regresa a los modelos clásicos, la cámara devendrá un instrumento preciso y preciado de observación. Entrar en este gran ojo otorgará precisión al arte renacentista y barroco, pero, paradójicamente, separará al creador del mundo, lo abstraerá de la visión directa, actuará como un velo en el que las leyes de la naturaleza se impondrán sobre las normas simbólicas del Medievo.

No obstante, cuando el protestantismo reclamó de nuevo la mirada directa e interior, las dos miradas confluyeron en un arte que renacía a caballo entre el rigor científico y la visión directa de lo divino.

Del templo exterior al templo interior

El día en que, como por designio divino, cayó un rayo del cielo, haciendo temblar de temor y reverencia a Martín Lutero (1483-1546), resultó ser un día decisivo no solo para la Iglesia católica, sino también para las artes. Lutero volvía de visitar a sus padres

cuando se desató una tormenta eléctrica y un rayo cayó muy cerca de él. Ante tal impacto, Lutero prometió hacerse monje si salía con vida, y así fue como abandonó sus estudios de Derecho para entrar en el monasterio agustino de Erfurt. Años más tarde, la Reforma protestante promovida por Lutero acabará desmembrando la cristiandad de forma que dejaran de ser imprescindibles los intermediarios y el arte tenderá hacia un nuevo humanismo en el que el creador puede mediar directamente con lo divino.

Lutero, que estudió la Biblia en profundidad, se quedó atónito ante el comercio que la Iglesia católica hacía con las Bulas. El 31 de octubre de 1517 clavó noventa y cinco tesis en la puerta de la iglesia del palacio de Wittenberg condenando la avaricia de la Iglesia, que atesoraba dinero vendiendo indulgencias.[25] De este modo, Lutero es el primero que proclama el templo interior haciendo una protesta en la puerta del templo exterior.

La irrupción de la imprenta favorece que las ideas luteranas se expandan. La imprenta, que inicialmente se utilizó para reproducir estampas y provocar así que las imágenes bajaran del iconostasio y se volvieran portátiles, empezó a reproducir textos escritos rápidamente, la Biblia en primer lugar. Lutero, que reniega de intermediarios, promueve la lectura directa e interior de la Biblia. Ya no es imprescindible leer las imágenes, porque se empiezan a leer los signos; se da un cambio en la codificación de los símbolos en signos.

Otro gran acontecimiento acontece en el momento en que el templo deviene cámara oscura, templo ilustrado; aumenta su campo de visión cuando la lente pasa a ocupar el óculo de la cúpula, enfocando la mirada hacia el macrocosmos, y el óculo de la cripta, para ver lo microscópico. Durante siglos, los seres humanos habían contemplado interiormente el sol, las estrellas y los planetas, los cuales se imaginaban como «objetos pulidos, transcendentes, esféricos»[26] ordenados en escalas ascendentes, tal como los había visionado y descrito Dionisio Areopagita, Dante o Grosseteste. El encantamiento se rompió cuando Galileo Galilei (1564-1642) investigó las propiedades de las lentes y construyó varios telescopios para su uso personal. Al mirar al cielo no encontró seres angélicos, ni esferas pulidas, sino cráteres y montañas en la luna y manchas solares en el astro rey.

La lente se convierte en la verdadera intermediaria entre el mundo exterior y el mundo interior. La visión, que hasta el momento había sido una e indivisa y conjugaba la visión celestial con la terrenal sin que las apariciones angélicas resultaran fenómenos extraños, se escindió en dos, volviéndose estrábica y bidireccional. Por un lado, la mirada exterior cobró profundidad, se expandieron los horizontes visibles tanto hacia el cosmos lejano como hacia lo más próximo y microscópico, y, por otro, la mirada interior acercó lo numinoso a la medida y proporciones humanas. La lente acaba creando dos vertientes iconográficas: las imágenes científicas y las imágenes de la creación.

De ser mirados a ser «miradores»

Pasamos de ser mirados por Dios a través de las vidrieras de las catedrales y, por tanto, a ser creados por su mirada, a ser «miradores», como Él, creadores o cocreadores activos en la creación.

El primer paso hacia esta humanización de las artes lo da Giotto di Bondone (1267-1337). Considerado el gran «artífice del Renacimiento», Giotto era un pastor con vocación artística que dibujaba sobre las rocas. El pintor Cimabue (1240-1302) vio algunos de sus dibujos, reconoció su destreza y decidió instruirlo. La gran aportación de Giotto fue la de humanizar la tradición cristiana, transformando «los símbolos religiosos esquemáticos en cálidas figuras vivientes».[27] La capilla de la Arena de los Scrovegni, en la iglesia de la Annunziata de Padua, representa un primer intento de conquistar el espacio y traducir las tres dimensiones a la bidimensionalidad de los muros. En su época aún no se dominaba la perspectiva; sin embargo, Giotto aplicó una teoría propia en la que redondeaba las figuras, las dotaba de expresiones variadas y aumentaba el realismo del paisaje poniendo atención en los pequeños detalles.

Si Giotto abrió la puerta al realismo, este acabará por instaurarse con la reinvención de la perspectiva.[28] De nuevo, se produce un gran cambio en el umbral del templo cuando, al situarse en el interior de la puerta, Filippo Brunelleschi (1377-1446) descubrió, gracias a un espejo, el punto de fuga.[29]

Fra Angélico (1390-1455), cuyo verdadero nombre era Giovanni da Fiesole, fue un artista místico e inspirado. Siguiendo las premisas de Brunelleschi, creó en sus *Anunciaciones* sensación de espacio a través de la perspectiva cónica; sin embargo, lo que realmente le interesaba a Fra Angélico era la luz a la que consideraba de origen celeste. La perspectiva le servía solo para favorecer la transmisión de esta luz purificadora, con el fin de devolvernos al estado edénico. Giorgio Vasari (1511-1574), considerado uno de los primeros historiadores de arte, cuenta en su biografía que, antes de ponerse a pintar, Fra Angélico «oraba y lloraba», de modo que su pintura reflejaba sus visiones y arrebatos extáticos. Las figuras de sus obras son hermosas, armónicas y llenas de gracia. Se decía que pintaba en éxtasis; sin embargo, la resolución formal de sus obras evidencia un conocimiento de la perspectiva y del espacio y, sobre todo, un gran dominio de la luz y del color. En su pintura «hasta las sombras son luminosas, hasta los más profundos oscuros son color».[30] Para Fra Angélico, la creación era un modo de retornar al paraíso, a la realidad que atestiguan las Escrituras; por eso en sus obras transforma el «ver objetivo» en «visión luminosa».[31]

Cuando la luz pasa a ser objeto de estudio y la perspectiva deviene teoría matemática bajo la influencia de la obra de Piero della Francesca (1415-1492), la creación irá poco a poco abandonando el lugar de lo mítico y simbólico para tomar el lugar de las formas aparentes. Las obras se convierten en ventanas que intentan reproducir fielmente la realidad. Para engañar al ojo, los creadores se sirven de leyes matemáticas, ópticas, técnicas de ilusión espacial y de los instrumentos que resultaron fundamentales para su aplicación: los espejos y las lentes.

LA DESAFECCIÓN DE LA MIRADA

La cámara oscura, utilizada por dibujantes y artistas, es una adaptación a medida humana del templo exterior. Esta habitación oscura, que llegó a ser como un templo portátil,

anticipándose así a la cámara fotográfica, comenzó a aplicarse en la creación artística y en su nueva quimera de reproducir fielmente la realidad.

Al introducirse en su interior se experimenta una cierta «ascesis»;[32] como el monje que se recluye en su celda, el observador del mundo externo decidía aislarse de él para mirarlo mejor. De esta forma se producía una desafección corporal y la mirada, el acto de ver, se volvía un fenómeno independiente del cuerpo. La cámara y la lente se interponían como un fino velo en el sentir emocional del observador.

Esta nueva forma de ver, científica, desafectada, casi analítica, influyó de forma definitiva en las artes.

El ojo abarca la belleza del mundo. Leonardo da Vinci

Leonardo da Vinci (1452-1519) investigó y describió la cámara oscura y sus aplicaciones en la creación. En su estudio para la obra *La adoración de los Reyes Magos,* 1481-1482*,* se observa un profundo y minucioso dominio de la perspectiva que, también, se hará patente en su obra pictórica. Perfeccionó la perspectiva con la aplicación del *sfumato,* al difuminar los colores según se aumenta la distancia, al mismo tiempo que estos pierden nitidez.

Para Leonardo es indiscutible la primacía del ojo ante el resto de sentidos. «El ojo, la ventana del alma, es la principal vía para que el sentido común pueda, de forma más copiosa y magnífica, considerar las infinitas obras de la naturaleza. El oído es la segunda, la cual se ennoblece de contar cosas que el ojo ya vio». «Saber ver», *saper vedere,* fue lo que motivó la creación artística y científica de Leonardo. Era capaz de conmoverse ante la belleza del mundo —«¿No ves tú que el ojo abarca la belleza del mundo todo?»—,[33] al mismo tiempo que compaginaba una mirada curiosa, científica, analítica. Sus anhelos por entender el mundo físico lo llevaron a diseccionar cadáveres, a realizar todo tipo de diseños e inventos, la mayoría de los cuales no llegaron a realizarse. Leonardo disfrutaba más con las epifanías creativas, que tan a menudo lo asediaban, que con la realización y elaboración final de sus ideas. La multitud de libretas que llenó con escritos invertidos, dibujos del sistema vascular, vértebras del ser humano, estructuras de las alas de algún ave o una nueva máquina para volar, demuestran su espíritu inquieto, amante de la exposición científica e inventor de un nuevo sistema que denominó «dimostrazione» convirtiéndose en un pionero de la ilustración científica.[34]

Ver lo que ya está ahí. Miguel Ángel Buonarroti

Desde la infancia, Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) tenía un talento innato para el dibujo y pronto desarrolló un don natural para la escultura. Según Vasari, Miguel Ángel llegaba a pasar meses enteros en la cantera escogiendo las piedras que iba a trabajar. Estas le revelaban la forma que contenían: «Yo solo quito lo que sobra, la estatua ya está ahí»,[35] afirmaba Miguel Ángel.

Su madre murió cuando solo tenía seis años y él se enorgullecía de que su nodriza era hija y madre de canteros. Una de las obras más bellas que realizó Miguel Ángel fue la

*Pietà (*1498-1499); en ella la figura de una madre joven sostiene el cuerpo inerte de Jesús. Este tema fue recurrente en la obra de Miguel Ángel. *La Pietà Rondanini (*1554-1564) fue la última obra que trabajó en vida, una composición totalmente novedosa en la que madre e hijo se encuentran en factura vertical, como si él quisiera levantar su primera Piedad; esta obra quedó inacabada tras su muerte. La Capilla Sixtina fue un reto importante para Miguel Ángel, que aún no dominaba la técnica del fresco y que llegó a resolver él solo, sin ayudantes. La obra recrea las nueve historias del Génesis. La escena que más ha transcendido por su sencillez y su fuerza es la de la *Creación de Adán*. La majestad divina es representada con todo su poder y sabiduría. El gesto de su mano a punto de tocar la mano de Adán para insuflarle vida es el que hemos utilizado en el diagrama de nuestra investigación, porque es el gesto que remite a la creación inspirada. Este despliegue de imágenes, figuras vibrantes, con sinuosos escorzos, alcanza el punto álgido en *El juicio final*. Repleto de seres que ascienden y descienden a los cielos y los infiernos, esta obra prepara el terreno para la llegada del Barroco.

Miguel Ángel representa el genio renacentista, al creador que adquiere cada vez más independencia de sus mecenas a la hora de decidir la forma de componer y resolver sus encargos. Pero ante todo, Miguel Ángel destaca por tener unos talentos naturales; en este caso se puede afirmar que el «furor divino» lo posee y lo inspira. No es de sorprender que casi tres siglos más tarde, las obras de Miguel Ángel conmovieran al visionario William Blake.

El claro oscuro. Caravaggio

Michelangelo Merisi, conocido como Caravaggio (1571-1610), hizo suya la tendencia desarrollada en Lombardía por Leonardo de indagar los fenómenos de la naturaleza. Como a su antecesor, le interesó plasmar con fidelidad la expresión de los estados de ánimo y las acciones en su instantaneidad. Muy en sintonía con las ideas luteranas, que se acabaron imponiendo en el Barroco, Caravaggio escogía a sus modelos entre las clases populares, promulgando un ideal de pobreza que no idealiza a las figuras representadas.

Su técnica del claroscuro lleva al extremo el contraste entre la luz y la oscuridad, como si sus escenas se hubieran desarrollado en el interior de cámaras oscuras. La luz penetra en esos espacios incidiendo de manera puntual sobre las figuras principales, sumiendo en la penumbra los personajes secundarios y difuminando el fondo, desprovisto de todo ornamento, en la oscuridad total.

La luz en el interior de la cámara. Johannes Vermeer

Johannes Vermeer (1632-1675) fue un creador que destacó por la maestría en el uso y tratamiento de la luz. Sus escenarios también se sitúan en el interior de una cámara, aunque en esta ocasión se trata de habitaciones en las que el estenopo deviene ventana, con lo que el contraste entre la luz y la oscuridad es mucho más suave y matizado que el de las obras de Caravaggio. Asimismo, Vermeer solía trabajar a partir de una cámara

oscura, de forma que tanto en sus obras de interior como en algunas obras que realizó del exterior, la perspectiva queda bien resuelta.

Los motivos de sus obras son muy distintos a los de Caravaggio, ya que dejan de ser religiosos y pasan a ser escenas costumbristas, interiores cotidianos, exquisitamente compuestos. Sus personajes observan el mundo desde el interior, protegidos por la confortabilidad de sus muros y ventanas. *El astrónomo* y *El geómetra,* pintadas hacia 1668, estudian respectivamente el globo celeste y la carta náutica sin exponerse a examinar las constelaciones y el mar de forma directa. Su investigación implica la mente y el ojo desde el aislamiento de la cámara.[36]

La linterna mágica. Athanasius Kircher

El jesuita Athanasius Kircher (1602-1680) invirtió el uso de la cámara oscura, girando de nuevo la mirada hacia el interior. Si bien la cámara oscura capta las imágenes del mundo exterior, la linterna mágica, que es considerada antecesora del cinematógrafo, proyecta imágenes del interior al exterior e incorpora una serie de ópticas y espejos que la sitúan en el mundo de la prestidigitación y el ilusionismo. Las técnicas de Kircher en el uso de la linterna mágica inundaban el interior de la cámara con «un resplandor visionario». Kircher no dudaba en utilizar «fuentes de luz artificial, espejos, imágenes proyectadas y, a veces, gemas traslúcidas en lugar de lentes con el fin de simular la iluminación divina».[37] Kircher fue el primero en utilizar la cámara a modo de entretenimiento, al tiempo que escribía libros sobre temas diversos. En su obra más significativa *Ars magna luci et umbrae,* de 1646, Kircher equipara la luz a «la exuberancia de la bondad y la verdad infinita de Dios; los espejos eran medios magníficos para reflejar esta verdad». Las proyecciones fantasmales que creaba no pretendían ser engaños visuales, sino modos artificiales de revelar verdades imaginales, de hacer aparecer una realidad invisible.

Cerrar el estenopo. Goethe

La lente bifurca la mirada en una doble visión que Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) intentó unificar de nuevo, sin perder de vista ninguno de los mundos: exterior e interior. Goethe, como hicieran antes que él Newton o Alhacén, utilizó la cámara oscura para sus estudios de óptica. Sin embargo, en un momento dado decidió cerrar el orificio y observar la imagen que perduraba tras la incisión de la luz, flotando en forma circular. «Cerrando entonces el orificio, dejémosle mirar hacia la parte más oscura de la estancia; ante él se verá flotar una imagen circular. El centro del círculo aparecerá brillante, sin color o amarillento, pero el borde aparecerá rojo».[38]

Al cerrar el estenopo, al prescindir de la lente, Goethe niega la mirada objetiva cartesiana y rescata la mirada subjetiva y corpórea del observador. Los círculos coloreados que parecen flotar y transformarse son colores «fisiológicos» que pertenecen por completo al Cuerpo de Percepción del observador. La mirada sensorial que había sido aislada recupera su corporeidad a través de una experiencia óptica activa de percepción del color. Esta visión subjetiva influirá de forma determinante en las

corrientes románticas y, más tarde, a través de la figura de Rudolf Steiner, en las vanguardias abstractas.

EL TEMPLO DE LAS MUSAS

El lugar del conocimiento. El museion

El origen del museo hay que buscarlo alrededor de trescientos años a.C., en la ciudad egipcia de Alejandría. El *museion* consistía en unas instalaciones del Palacio Real, un santuario consagrado a las musas, hijas de Zeus, diosas de las artes y la ciencia, portadoras de la inspiración. Era una especie de universidad en la que vivían, trabajaban e investigaban los mejores poetas, escritores y científicos del mundo antiguo. Contenía salas de conferencias, laboratorios, observatorios, un zoológico, pero ante todo, destacaba su biblioteca, conocida como la gran Biblioteca de Alejandría. El *museion* era un lugar en el que bullía el conocimiento y las musas estaban en comunicación continua con los sabios, científicos y poetas. En este sentido, no solo el término *museion* tiene un vínculo claro con el museo actual, sino también su función y finalidad, ya que, tal como se cuestiona Gadamer, ¿acaso no estriba justamente la tarea de la estética en ofrecer el fundamento para que la experiencia del arte sea una forma especial de conocimiento?

> Por supuesto que será una forma distinta de la del conocimiento sensorial que proporciona a la ciencia los últimos datos con los que esta construye su conocimiento de la naturaleza; habrá de ser también distinta de todo conocimiento racional de lo moral y, en general, de todo conocimiento conceptual. ¿Pero no será a pesar de todo conocimiento, esto es, mediación de verdad?[39]

El iconostasio aislado

El museo, tal como lo conocemos hoy en día, surge de un lento proceso en el que las obras que colgaban en el iconostasio van abandonando poco a poco este lugar de exposición sagrado que separaba el presbiterio del cuerpo de la iglesia. En esta cancela de iconos cambiantes detectamos el origen del museo actual, entendido como un lugar de contemplación en el que las obras son sustituidas, al tiempo que cambian los programas expositivos. Cuando el iconostasio sale por entero del templo y sus obras desarticuladas pasan a formar parte de colecciones y museos, estas quedan aisladas de su ambiente sagrado, despojadas de su contexto espiritual, apartadas de su entorno arquitectónico habitual.

Según afirma Michel Melot en su obra *Breve historia de la imagen,* las imágenes que dan el paso de lo «cultual a lo cultural»[40] dejan de ser iconos de culto para convertirse en objetos de arte y cultura y, en este tránsito, reclamadas por la burguesía enriquecida, por el clero preocupado por el lujo y por la aristocracia que quiere diferenciar su poder; se desacralizan.

Un museo vivo. National Gallery

La reciente película documental *National Gallery,* dirigida por Frederick Wiseman, nos muestra cómo funciona este museo londinense que alberga grandes obras maestras de la

pintura occidental desde la Edad Media hasta el siglo XIX. El espectador tiene acceso a los entresijos del museo, a sus despachos y reuniones internas, a los talleres de conservación donde se opera una meticulosa y puntera labor de preservación y restauración de las obras. También seguimos tras esta cámara, que se las ingenia para mantenerse invisible, como un testigo neutro de todo lo que sucede en la institución, la dinámica expositiva y de interacción con un público que mantiene el museo vivo, asistiendo a sus inauguraciones, visitas comentadas, a conciertos realizados en las salas expositivas, conferencias, clases de dibujo al natural e, incluso, actividades adaptadas a personas ciegas.

Hay una escena en la película que nos interesa en especial porque trata el tema del desplazamiento de las obras del iconostasio al museo; en ella, una guía del museo contextualiza un tríptico de la Edad Media en el que aparecen multitud de santos con halos dorados que están situados a su vez sobre un fondo de oro. La guía consigue transportar al público asistente a la visita a una época en la que la muerte era algo habitual, una época en la que no había luz eléctrica y la luz interior de las iglesias era más bien tenue. En ese interior de penumbra era necesario visualizar aquella imagen religiosa, imaginarla tal y «como estaba destinada a ser vista».[41] Allí, ante la mirada de la persona orante y contemplativa, a la luz de las velas que titilaban, los múltiples rostros de estos santos debían de cobrar vida. Tras esta explicación, si uno volvía a mirar la obra a la luz de los focos de la National Gallery, se hacía evidente que el poder de las imágenes aisladas de su entorno sagrado se diluía y su presentación actual le restaba parte de su misterio.

Sin embargo, dejamos abierta la cuestión que plantea Melot en su ensayo sobre la imagen: ¿de verdad han perdido las imágenes su sentido numinoso al pasar de ser objeto de culto a ser objeto de colección? ¿Acaso no es posible que, dado que los templos resultan vacíos de presencia, sean los museos los que devengan nuevo lugar de contemplación de la imagen?

1. H. Belting, *Imagen y culto*, Madrid, Akal, 2009, p. 302.

2. Ibíd., p. 20.

3. J. Ries, *El símbolo sagrado,* Barcelona, Kairós, 2013, p. 130.

4. *La diosa de Laussel,* una de las imágenes femeninas más antiguas que existen, está tallada en bajorrelieve en Dordoña, Francia, entre el 22 000 y el 18 000 a.C. (tiene 43 cm de altura). Otras diosas como las de Lespugue, talladas en marfil de mamut (20 000-18 000 a.C., Alto Garona, Francia) o la de Willendorf, tallada en piedra caliza (20 000-18 000 a.C., en Austria) tienen unos pechos y un vientre abultados que acentúan su carácter fértil. A. Baring y J. Cashford, *El mito de la diosa,* Madrid, Siruela, 2005, pp. 24-25.

5. Tras un minucioso estudio de los grupos de animales, Leroi-Gourhan (1911-1986) llegó a la conclusión de que su disposición no era azarosa, sino que respondía a una distribución planificada. Los grupos de animales eran «mitogramas» que necesitan ser animados por relatos orales. Gourhan identifica emparejamientos de animales que dan lugar a una mitología bipolarizada que simboliza sentidos opuestos tales como lo masculino y lo femenino. Los animales que representan lo femenino se sitúan en una posición central en las cuevas, y los masculinos a su alrededor o de forma periférica.

6. Lewis-Williams sigue la tesis de Gerald Edelman que distingue entre una conciencia de nivel inferior y una de nivel superior. La primera conciencia corresponde al sistema límbico y la segunda al talamocortical. Los

neandertales tendrían el primer tipo de conciencia y el *Homo sapiens* el nivel superior. D. Lewis-Williams, *La mente en la caverna,* Madrid, Akal, 2005, p. 193.

7. Una prueba de ello sería que los animales representados raramente se encuentran en un contexto natural; más bien parece que estén flotando sin obedecer a las leyes de la gravedad. Este efecto es conocido como «propia existencia de libre flotación». Ibíd., p. 199.

8. En la parte de la cueva de Lascaux, conocida como «El Pozo», se ha detectado un elevado contenido de dióxido de carbono producido de forma natural. Esta elevada concentración de dióxido de carbono podía conducir a estados alterados de conciencia. Esta parte más profunda y de difícil acceso también se ha detectado en otras cuevas que operaban como lugar de recogimiento del chamán en búsqueda de visiones, en contraste con otras galerías más accesibles al resto de la comunidad. Ibíd., p. 271.

9. «Estas imágenes nacidas de la luz y la sombra implican una importante reciprocidad. Por un lado, el creador de la imagen mantiene a esta en su poder: un movimiento de la fuente luminosa puede hacer que la imagen surja de la oscuridad; otro movimiento hace que desaparezca. El creador controla la imagen. Por otro lado, la imagen mantiene a su creador en su poder: si el creador o el posterior espectador desea que la imagen siga siendo visible, este está obligado a mantener una postura que sostenga la fuente luminosa en una posición determinada». Ibíd., pp. 225-226.

10. «La palabra *contemplatio* se compone de *cum* y *templum.* La etimología lejana de la palabra *templum* connota la idea de un lugar de visión. El templo es, pues, el lugar, el órgano de contemplación». H. Corbin, *Temple et contemplation*, París, Flammarion, 1980, p. 418. Citado en R. Arola, *Simbolismo del templo*, Barcelona, Obelisco, 2001. p. 24.

11. «El rito de orientación tiene una presencia universal. Sabemos que fue practicado en las civilizaciones más diversas: lo mencionan antiguos libros chinos, y Vitrubio nos enseña que es la manera como los romanos establecían el *cardus* y el *decumanus* de sus ciudades, después de haber consultado a los augures sobre el lugar adecuado; y numerosos indicios nos hacen suponer que el mismo procedimiento fue utilizado también por los constructores de la Europa medieval». T. Burckhardt, *Principios y métodos del arte sagrado*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2000, p. 27.

12. En el lugar reconocido como centro se erige un pilar y se traza un círculo a su alrededor. La sombra del pilar proyectada en el círculo indica las posiciones extremas de la mañana y de la tarde. Alrededor de estos puntos se trazan unos círculos gemelos con un compás, que se entrecortan en forma de «pez». Ibíd., pp. 26-27.

13. B. Spencer y P.J. Gillen, *The Arunta,* Londres, Macmillan, 1927. Citado por M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano, op. cit.*

14. A. Volwahsen, *India. Arquitectura universal,* Barcelona, Garriga Impresores, 1970, p. 43.

15. M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano, op. cit.,* p. 129.

16. Según la tradición, la iluminación de Buddha Shakyamuni sucedió en el 531 a.C., cuando se sentó bajo una *Ficus religiosa*, higuera situada en la ciudad de Bodhgaya. R. Panikkar, *El silencio de Buddha,* Madrid, Siruela, 1996, p. 119.

17. T. Burckhardt, *Principios y métodos del arte sagrado, op. cit.,* p. 141.

18. «El color dominante del vitral es el azul; es la profundidad y la paz del cielo. El rojo, el amarillo y el verde son utilizados con economía, y por eso parecen aún más preciosos y hacen pensar en estrellas, flores, joyas o en las gotas de sangre de Jesús; el predominio del azul en los vitrales medievales crea una iluminación suave y serena». Ibíd., p. 75.

19. D. Boorstin, *Los creadores, op. cit.,* pp. 230-236.

20. Se sabe que la iniciación artesanal comprendía un acto casi sacramental de filiación espiritual. El objeto de la realización artística o artesanal era la «maestría», es decir, la posesión perfecta y espontánea del arte, y la maestría práctica coincide con un estado de libertad y veracidad interiores. T. Buckhardt, *Principios y métodos del arte sagrado, op. cit.,* p. 64.

21. «Sus modalidades varían desde el *Kufî,* monumental de formas rectilíneas y con cesuras verticales, hasta el *Naskhî,* de aspecto más fluido y serpentino». T. Burckhardt, *Principios y métodos del arte sagrado, op. cit.,* p. 134.
22. El *aniconismo* consiste en la práctica o creencia de evitar las imágenes de seres divinos, profetas y otros personajes religiosos.
23. M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano, op. cit.,* p. 122.
24. J.M. Jori, texto para el catálogo; M. Rivera y R. Casanova, *La semilla de la imagen*, Zaragoza, Ayuntamiento de Huesca, Olot, Tournefeuille, 2009.
25. Los mercaderes habían entrado en el templo, y la misma Iglesia vendía trozos de cielo a cambio de la supuesta absolución de los pecados.
26. A. Zajonc, *Capturar la luz, op. cit.,* p. 83.
27. D.J. Boorstin, *Los creadores, op. cit.,* p. 352.
28. Se reconoce a Brunelleschi como redescubridor del sistema de la perspectiva, pues aunque era conocida en la Antigüedad, permaneció olvidada durante la Edad Media. Ibíd., p. 355.
29. «Brunelleschi, provisto de su pequeña tabla pintada y de su espejo, realiza su extraordinario experimento sobre la perspectiva en la plaza de la catedral de Florencia en un día de 1425. Bajo el pórtico de la catedral, y situado frente al baptisterio, colocó contra su ojo la parte sin pintar de la tabla y miró a través del agujero. Con la otra mano sostuvo el espejo proyectado hacia la parte pintada… El "punto de visión" de Brunelleschi era el "punto de fuga" perspectivo». D.J. Boorstin, *Los creadores, op. cit.,* p. 363.
30. G.C. Argan, *Fra Angelico,* Madrid, Casimiro, 2015, p. 13.
31. Ibíd., p. 27.
32. Idea planteada en J. Crary, *Las técnicas del observador*, Murcia, CENDEAC, 2008.
33. D.J. Boorstin, *Los creadores, op. cit.,* p. 366.
34. Es un tipo de dibujo muy detallado y fiel a la realidad que reafirma visualmente una investigación.
35. R.M. Letts, *El Renacimiento,* Barcelona, Gustavo Gili, 1996, p. 104.
36. La «escisión radical del ojo» se producirá cuando René Descartes (1596-1650) aconseje «tomar el ojo de una persona fallecida o en su defecto el de un buey u otro animal grande» y utilizarlo como lente, situándolo en el orificio de una cámara oscura.
37. J. Crary, *Las técnicas del observador, op. cit.,* p. 57.
38. Goethe, 1970. Citado en Ibíd., p. 98.
39. H.-G. Gadamer, *Verdad y método,* Salamanca, Sígueme, 1977, p. 139.
40. M. Melot, *Breve historia de la imagen,* Madrid, Siruela, 2010, p. 45.
41. F. Wiseman (dir.) *National Gallery,* EE.UU/Reino Unido/Fancia, Idéale Audience y Gallery Films, 2014.

LA IMAGEN LATENTE

En el centro de toda creación genuina, igual que en el corazón de toda vida, hay una imagen latente. Una visión que fue el embrión o la semilla de su posterior desarrollo y materialización. La obra que ha sido así creada recrea un instante lúcido de visión y saber y, en la medida que lo traduce e interpreta, se transforma en conocimiento.

El movimiento romántico surge del anhelo por recuperar ese sentimiento del numen que latía en toda imagen sagrada. Los románticos se reconcilian con el misterio a través de la contemplación de la naturaleza. Ellos, que se han quedado huérfanos de un espacio, un motivo y unas tradiciones sagradas, son los primeros en asediar lo numinoso a través de lo sublime. Solos, ante el infinito, despojados de normas, se sienten totalmente libres para su recreación. El vértigo que provoca esta libertad total se percibe en la inmensidad y el poder de la naturaleza que representan y en la humildad, la pequeñez de la criatura, frente a estos fenómenos naturales. Los románticos, contempladores atentos del paisaje, devienen testigos del poder de la naturaleza y nos ofrecen testimonio de la fascinación que les provoca.

Desde las obras románticas hasta la contemporaneidad podemos seguir el hilo conductor en el que los creadores han intentado captar la latencia de la imagen a través de su propia «visión latente». Las nuevas creaciones ya no disponen de templo, ni temas religiosos, ni tradiciones que preserven lo numinoso; por ello, más que nunca, dependen de la capacidad del creador para percibirlo y transmitirlo.

Quizá por este motivo, los impresionistas se ocuparon casi exclusivamente de observar la visión y la percepción de la luz. Los pioneros de la abstracción dedicaron sus esfuerzos a hacer visible lo invisible, como queriendo fijar la sutilidad del espíritu, abstrayéndolo de la realidad aparente. El retorno a los entornos naturales y al arte primigenio provocó que los creadores del denominado *Land Art* abandonaran parcialmente los museos y deslocalizaran el iconostasio.

Finalmente, el cuerpo deviene el lugar de la imagen. Haciendo coincidir la visión latente con el centro cordial, los creadores acaban siendo la experiencia y el soporte de lo numinoso. El proceso de visión y creación que atraviesa el creador es, por sí mismo, motivo de creación. Al fin y al cabo, ¿dónde podría situarse el iconostasio mejor que en el cuerpo humano, lugar de la visión y la experiencia?

EL ANHELO ROMÁNTICO

> *La única fuente verdadera del arte es nuestro corazón, el lenguaje de un ánimo infantil puro. Una pintura que no haya surgido de ese manantial solo puede ser artificio. Toda obra de arte auténtica se percibe en hora solemne, y nace en feliz hora, a menudo sin que el artista sea consciente, desde un impulso interior del corazón.*

La estética de lo numinoso, a pesar de haber sido preservada por la tradición y la religión, en realidad no depende de ella, sino que la fundamenta, como fundamenta también la obra artística. Lo numinoso, como el agua, siempre encuentra una forma de discurrir, aunque sea en los riachuelos subterráneos del subconsciente humano.

Durante el romanticismo, lo numinoso sale a la superficie a través de la naturaleza y de los sentimientos de belleza y sublimidad que embargan a quien la contempla. Hay una mirada nueva y contemplativa hacia el paisaje, una mirada que, a pesar de enfocarse hacia al exterior, está íntimamente conectada a una mirada interior, una mirada subjetiva que tiene el poder de modificar el paisaje.

Lo sublime, tal como reconoce Rudolf Otto, es lo numinoso aplicado al arte. Según Longino, «Lo sublime usado en el momento oportuno pulveriza como un rayo todas las cosas y muestra en un abrir y cerrar de ojos y en su totalidad los poderes del orador». Lo sublime produce el asombro y conduce al éxtasis. Es un sentimiento pasional que irrumpe sin la guía de la razón.

La naturaleza, tal como sucede en las obras de William Turner (1775-1851), recupera la majestad de la fuerza de lo numinoso primigenio. La luz cegadora y envolvente recuerda al *fiat lux* del Génesis, y las tormentas y tempestades marinas la cólera, descrita en el Antiguo Testamento, de un Dios que puede enviar plagas y matar el ganado porque ejerce un control total sobre la naturaleza. Ante semejante poder, el ser humano tiembla de impotencia y humildad. El estremecimiento, la pequeñez de la criatura ante lo misterioso y lo tremendo son aspectos de lo numinoso que afloran en la estética sublime del Romanticismo. La luz embriagadora que permea la naturaleza y casi desdibuja los paisajes de Turner, se vuelve tiniebla, luz crepuscular e incluso nocturna en los paisajes de Caspar David Friedrich (1774-1840). Y es que tal como lo expresa el mismo Friedrich, «Un paisaje desarrollado en la bruma aparece más vasto, más sublime, incita a la imaginación… El ojo y la imaginación por lo general se sienten más atraídos por lo pavoroso y lejano que por lo que se ofrece próximo y claro a la mirada».[1]

La naturaleza se desnuda de referentes, se viste de un silencio y un vacío que recuerda a la pintura oriental en la que el individuo se ve empequeñecido. Por ejemplo, en la obra *El monje junto al mar* (1809), aparece un hombre solo frente a un mar infinito y vacío de motivos. En *Caminante sobre un mar de nubes* (1818), Friedrich parece desdoblarse, como queriendo llevar a quien mira sus obras al mismo instante en el que se sintió asombrado y fascinado por la belleza sublime del paisaje. Quien contempla la obra se ve a sí mismo contemplando al contemplador y al paisaje, como en un efecto de multiplicación de espejos. Los personajes de Friedrich giran la mirada, sin importarles dar la espalda al espectador; son como el dedo del maestro zen que simplemente indica lo que hay que mirar: la majestad de un paisaje indescifrable, misterioso y fascinante.

Los creadores románticos no se limitan a reproducir fielmente la naturaleza, sino que muestran una naturaleza viva, animada, emotiva, que es a su vez fuente de emoción, de asombro y de anonadamiento. No se mantienen al margen de la naturaleza como meros

observadores, sino que, de algún modo, y a pesar de sentirse humildes ante su magnitud, quieren penetrar en su misterio.

AGNOSIA VISUAL. LA INOCENCIA DEL OJO IMPRESIONISTA

> *Cuando salgas a pintar, trata de olvidar los objetos que tienes ante ti: un árbol, una casa, un campo o lo que sea. Piensa solo: he aquí un cuadradito azul, un óvalo rosa, una franja amarilla, y píntalos tal y como los ves, con el color y la forma exactos, hasta que obtengas tu propia e ingenua impresión de la escena que tienes delante.*
>
> Claude Monet

El impresionismo no nace solo de una nueva forma de ver, sino de una nueva forma de cuestionar la mirada. La mirada impresionista descompone y recompone la luz como si fuera un prisma que analiza sus efectos, radiaciones, reflejos. Al mismo tiempo, observa el comportamiento de sus ojos y se vuelve consciente del puro acto de ver. Monet dijo que «deseaba haber nacido ciego y haber recobrado la vista súbitamente para comenzar a pintar de este modo sin saber qué objetos eran los que veía ante sí».[2] Según el crítico John Ruskin, la pintura impresionista busca «recuperar la inocencia del ojo», ver cómo vería un ciego que ve por primera vez.

Las obras de Renoir transmiten esta sensación, porque pinta la luz, las sombras y los matices que hay entre ambos. Los motivos en las obras *El baile del Moulin de la Galete* (1876) y un *Torso de mujer al sol* (1875) se vuelven secundarios y hace falta un gesto de distanciamiento de la mirada para recomponerlos y darles cuerpo, objetividad. Un ciego que viera por primera vez, vería, como quien mira una pintura de Renoir, manchas de color, sin ser capaz de identificar los objetos. Al fenómeno de ver sin saber lo que se ve se lo denomina *agnosia visual*.

Este y otros términos relacionados con el ojo, la visión y sus patologías fueron los que utilizaron los críticos de esta época, adaptando el lenguaje ocular a una «nueva pintura» que se exponía al margen del Salón. Duranty (1876) se refirió a la visión impresionista como una «extraordinaria delicadeza del ojo». Gonse (1884) y Verhaeren (1885) hablaban de «la irritabilidad de sus retinas» y Edmond de Goncourt (1874) de «la agudeza de la percepción». La «nueva pintura», el impresionismo, también fue llamada «pintura retiniana». Los pintores que pintaban al aire libre retenían una impresión visual y experimentaban la urgencia de querer trasladarla de inmediato al lienzo. Por este motivo, las obras se vuelven mucho más fluidas y vibrantes, aunque en aquel entonces este efecto es juzgado como un arte inacabado. El acto de pintar se convierte en una especie de investigación sobre el acto de ver. Los pintores abandonan el estudio, salen al exterior, como fotógrafos oculares que pretenden captar la luz con la cámara de sus ojos. La impresión que reciben en sus retinas es la que fijan sobre el lienzo. Turner, cuyas obras pudo ver Monet en Londres en la década de 1870, ya había dado el paso de abandonar la cámara oscura del estudio para salir al exterior a tomar apuntes de la luz solar en el amanecer o en el atardecer, captando los reflejos luminosos y las brumas que difuminaban los contornos y los paisajes, dando una preponderancia cada vez más

absoluta a la luz. Monet afirmó en 1880: «Nunca he tenido taller, y no comprendo cómo alguien puede encerrarse en una habitación».[3]

La paleta de los impresionistas se vio influenciada por esta salida al exterior, donde la luz ya nada tiene que ver con los contrastes y claroscuros que favorecían los interiores del Renacimiento. En el exterior, los impresionistas solo pueden valerse de la cámara de sus propios ojos para observar la luz. Por eso sensibilizan la mirada al máximo, para poder captar una luz que lo inunda todo. Sin la ayuda de un estenopo que concentre y regularice la entrada de la luz, los impresionistas recorren todas las superficies como si fueran la luz misma, con el anhelo o la esperanza de captarla, tocándolo todo con la mirada.

Si bien la paleta de Turner viro hacia los rojos, por el momento crepuscular del día que escogía para pintar, la paleta impresionista se aclaró y se desplazó hacia la gama de los azules y los violetas. La crítica, ante esta tendencia cromática, o la juzgó como un síntoma patológico —*hiperestesia* o exageración de la colorización— o la ensalzó como un progreso evolutivo de la visión hacia las zonas invisibles del espectro y llegó a interpretarlo como la aparición de un superojo. El mismo Monet creyó tener un «ojo hiperestésico», una sensibilidad visual agudizada hasta el extremo. «Quizá la originalidad, en mí, se reduzca a la receptividad de un organismo supersensible y a la conveniencia de una estenografía que proyecta sobre la tela, como sobre una pantalla, la impresión recogida en la retina».[4]

TRAZAR CON LUZ

La fotografía como «haikú»

En su ensayo sobre la fotografía, el filósofo y escritor francés Roland Barthes (1915-1980) afirma: «es injusto que en razón a su origen técnico, se la asocie a la idea de un pasaje oscuro. Debería llamarse cámara lúcida», refiriéndose al nombre del aparato anterior a la fotografía que se utilizaba para dibujar, teniendo un ojo sobre el modelo y otro sobre el papel. La etimología de la palabra fotografía parece dar la razón a Barthes, ya que deriva del griego *fos*, «luz», y de *graphis* «grafía o trazo», traduciéndose literalmente como *trazar con luz*.

Barthes reconoce dos elementos que garantizan la lectura de una fotografía: el *studium* y el *punctum*. Si la fotografía está viva, si hay algo en ella que vibra más allá de su imagen aparente, esta funciona como un haikú, poema breve tradicional japonés que penetra el entendimiento transcendiendo todo conocimiento reflexivo. La imagen fotográfica, asegura Barthes, tiene que producir «un pequeño estremecimiento», «un satori» o «paso al vacío».[5] Para que esto ocurra es requerida una actitud contemplativa, poner en práctica el *studium* en el que uno mira de forma participativa la imagen, saboreándola con una agudeza especial. El segundo elemento imprescindible para que la fotografía revele su verdadera presencia, carga poética concentrada en un solo instante, es el *punctum*. Aquel detalle, elemento punzante que sobresale de la imagen como una flecha, hiriendo internamente. Este pequeño corte, esta herida nos permite atravesar la

imagen, profundizar en ella, al mismo tiempo que ella parece atravesarnos, revelarnos su verdad sobresaliente. Este punto de tensión extremo o este vórtice que parece sustentar el resto de la imagen, no nos deja indiferentes, nos mueve y nos conmueve, nos toca y roza la mirada. La paradoja de la imagen fotográfica es su capacidad de revertir lo aparente, mostrándonos la otra cara de la realidad. Si el fotógrafo ha sido capaz de capturar este tipo de imagen latente es que su mirada, como la del contemplador, se encuentra herida, rasgada, vuelta hacia el misterio.

El origen de la fotografía

Barthes lamenta que el origen de la fotografía se vincule habitualmente a la oscuridad de las cámaras más que a la luz que, incidiendo en ellas, hace posible la aparición de las imágenes. Sin embargo, la cámara oscura que utilizó Alhacén para observar la luz y que más tarde adoptaron los pintores renacentistas para dibujar es considerada la precursora de la cámara fotográfica. Su uso, cada vez más extendido y popularizado, llevó a Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), Louis Daguerre (1787-1851) y William Henry Fox Talbot (1800-1877) a acabar descubriendo una forma de fijar esa imagen que aparecía en el interior de la cámara sin tener que calcarla. En el siguiente extracto en la obra *Pencil of Nature* (*El lápiz de la naturaleza*), publicada en 1844, Talbot explica el procedimiento.

> Este es el primer trabajo jamás publicado que contiene láminas fotográficas, es decir, láminas o imágenes ejecutadas exclusivamente mediante la luz, sin que el operador hubiera de tener conocimiento alguno de dibujo. Se han obtenido sujetando simplemente una hoja de papel preparado durante unos minutos frente al objeto cuya imagen se deseaba captar, utilizando una lente o cristal para reflejar la luz sobre el papel.[6]

La primera cámara. El phôleo, la caverna y el templo

Sabemos que mucho antes de que investigadores, artistas y dibujantes entraran en la cámara oscura, en la Antigüedad griega, quien buscaba la luz y la visión interna penetraba en los *phôleos*, cavernas de incubaciones oníricas, templos de sanación presididos por Asclepio o Apolo. En estos lugares oscuros, la persona que padecía alguna afección se acostaba y permanecía inmóvil, en ocasiones durante varios días; «se quedaba dormida y soñaba o bien entraba en un estado que, según las descripciones, no era de sueño ni de vigilia, hasta que terminaba por tener una visión».[7] La curación, como la visión, provenía de otro lugar. En ocasiones, los sacerdotes guiaban y acompañaban el proceso, siendo ellos mismos los que obtenían la visión e invocaban el poder sanador de los dioses.

Hemos visto cómo el templo era considerado el lugar de la presencia, donde lo numinoso habita. El caso del Panteón de Roma, templo de todos los dioses, es una cámara de grandes dimensiones con un óculo como estenopo. La cámara fotográfica, entendida como un templo portátil, también deviene un lugar de gestación de la imagen latente a través de la luz. El fotógrafo, como el sacerdote del templo, utilizaba su cámara para obtener imágenes, visiones profundas de la realidad. El quietismo era requerido en la oscuridad de la caverna o templo sanador para llegar a ver, para captar la visión; también era imprescindible para la toma de las primeras imágenes fotográficas, ya que las personas que posaban debían permanecer inmóviles durante largos períodos de tiempo.

Hay algo en esta quietud de los primeros retratos que, al exigir una presencia prolongada, parece desvelar su esencia, su imagen interior. Como las ceremonias sanadoras de los *phôleos*, la captura fotográfica también necesitaba en sus inicios de un ritual y una preparación técnica compleja que nada tenía que ver con la inmediatez actual. Las imágenes fotográficas tenían el aura de lo que se ha realizado con conciencia de ser algo único, casi milagroso.

Si bien en los inicios del surgimiento de la fotografía, esta se encontraba demasiado supeditada a los problemas técnicos de captura y fijación de la imagen, una vez dominado el medio, la cámara fotográfica vuelve a ponerse al servicio de la visión latente, aquella que aparece en los lugares oscuros.

La alquimia del laboratorio

Todo aquel que haya entrado en un cuarto oscuro o laboratorio fotográfico y haya realizado el proceso de revelado y fijación de la imagen puede llegar a intuir la fascinación y el asombro que debieron sobrevenir a los pioneros de la técnica fotográfica en sus intentos por capturar la luz.

Joseph Niépce, asociado con Louis Daguerre, consiguió fijar las imágenes sobre delgadas planchas de plata que eran únicas. Fox Talbot inventó su propio papel y utilizó el nitrato de plata y el ácido gálico para sensibilizarlo. Sus «calotipos» (del griego *kalos*, hermoso) exigían menos tiempo de exposición y podían reproducirse. Su procedimiento fue el primero en generar un negativo y un positivo. Sin embargo, cabe imaginar todos los intentos fallidos que condujeron a estos inventores a descubrir sus fórmulas alquímicas de fijación. Ante sus miradas perplejas debieron aparecer multitud de imágenes fantasmales que se esfumaron sin apenas dejar rastro.

La aparición de la imagen, la emergencia de la grafía de la luz sobre el soporte sensible, no deja de ser un acto epifánico, en el que algo aparentemente invisible se revela por momentos. La fugacidad de la vida parece detenerse en las imágenes fotográficas; estas fijan algo que es pasajero, conservan su esencia, capturan un instante de transitoriedad y lo hacen perdurar. En las antiguas imágenes fotográficas, asegura el filósofo Walter Benjamin, «todo estaba dispuesto para durar».[8]

Introducirse en el laboratorio fotográfico, en el cuarto oscuro, no deja de ser una especie de ritual alquímico en el que se opera la magia y la imagen aparece, perdura porque el fotógrafo-alquimista la consigue transmutar y coagular. La imagen fijada pasa a ser un testimonio de algo que ha sido, que ha aparecido y que ahora permanece, como un metal transformado en oro, para que lo podamos contemplar.

Pintar con luz. László Moholy-Nagy

En su pasión por la luz, sus efectos de reflejos y transparencias, László Moholy-Nagy (1895-1946) decidió prescindir de la cámara fotográfica y trabajar directamente con la luz sobre el papel sensible, dejando un legado de más de cuatrocientos fotogramas.

El fotograma, o documento de formas, producido por la luz sin cámara encarna la naturaleza única del proceso fotográfico y es su verdadera clave. Nos permite capturar la interacción de la luz sobre una hoja de papel sensible sin recurrir al uso de ningún aparato. El fotograma revela perspectivas de una morfosis hasta ahora desconocida, que se rige por las leyes ópticas propias. Es el medio más desmaterializado por completo que domina la nueva visión.[9]

Moholy-Nagy era un creador multifacético, pintor, escultor, fotógrafo, cineasta, diseñador, profesor de la Bauhaus,[10] que enseguida percibió la riqueza y el potencial de la fotografía y comenzó a utilizarla de forma similar a sus creaciones pictóricas. En lugar de usar colores y pinceles, Moholy-Nagy hacía honor a la etimología de la palabra fotografía, *grafía de luz,* y pintaba directamente con ella. Sus composiciones son generalmente abstractas, muy próximas a sus obras pictóricas, pero con entidad propia. Cuando realizaba los fotogramas en el interior del laboratorio, las formas no eran visibles a tiempo real y el resultado, que debía algo al azar, solo podía verse una vez revelada y fijada la copia.

A Moholy-Nagy le encantaban las fotografías movidas, las «estelas luminosas y las perspectivas desconcertantes»; sus imágenes siempre resultaban insólitas. En ningún momento concibió la fotografía como una herramienta para copiar la naturaleza, sino que su valor creativo aumentaba en cuanto era capaz de manipular directamente la luz. Convencido del valor del fotograma como medio de expresión que utiliza la luz sin intervención óptica, fue un pionero de su tiempo, más atento al mundo interior e invisible que las apariencias.

VER LO INVISIBLE

Los orígenes de la abstracción

Lo que se ha de pintar no es lo visible, sino lo que hasta ahora se considera invisible, justamente aquello que ve el pintor clarividente.

Umberto Boccioni

Si hay un sentido que caracteriza el cambio del siglo XIX al XX es el de la necesidad, desde los distintos ámbitos del conocimiento, por ver aquello aparentemente invisible. Se descubren los «rayos X» y las ondas vibratorias que llenan el espacio, se pone la base para la telegrafía sin hilos y se mejoran las ópticas de los microscopios de forma que se consiguen unos aumentos mucho mayores. A pesar de que desde la Antigüedad se ha creído en la comunicación entre espíritus y seres humanos, es a mediados del siglo XIX cuando el fenómeno espiritista surge como una doctrina y comienza a practicarse en ámbitos esotéricos. El éxito de la publicación de Allan Kardec *El libro de los espíritus,* de 1857, propició la fundación de la Sociedad de Estudios Espiritistas en París, que Kardec presidió hasta su muerte. El fin del espiritismo es demostrar que la vida continúa más allá de la muerte y para ello se llegaron a usar medios científicos, como la fotografía o un tablero de letras sobre el que oscilaba un péndulo.

Hemos visto que algunos médiums se sirvieron de medios pictóricos para testimoniar sus visiones; por contrapartida, algunos creadores actuaron como médiums y pusieron

sus creaciones al servicio del mundo espiritual.

La esencia espiritual de Oriente y Occidente. La Sociedad teosófica

La Sociedad teosófica fundada en Nueva York por Helena Petrovna Blavatsky y Henry Steel Olcott, en 1875, está formada en gran parte por espiritistas; sin embargo, ante las situaciones de fraude que a menudo se vinculan a estas sesiones mediúmnicas, la sociedad prioriza la experiencia espiritual personal. La teosofía nace como una metarreligión que busca recuperar las fuentes de todas las religiones y realiza un acercamiento entre Oriente y Occidente. Tanto el nacimiento de la Sociedad teosófica, como las doctrinas en la Antroposofía de Rudolf Steiner, supusieron un caldo de cultivo que nutrió las obras de los artistas simbolistas y abstractos.

La teosofía rescata de la filosofía perenne la idea de que todas las religiones tienen una «verdad común» que se encuentra en su esencia y fundamento. Esta doctrina está basada en las enseñanzas de sus «maestros», seres espirituales que comunican con ellos de forma directa con la meta de promover la evolución de la humanidad. Tras la muerte de Blavatsky, la organización continuó bajo la dirección de Annie Besant (1847-1933). El clarividente Charles Webster Leadbeater vio a un niño con un aura limpia y luminosa en las playas de India y lo reconoció como el próximo avatar o mesías. Besant creó entonces la Orden de la Estrella de Oriente, con la finalidad de preparar a Jidhu Krishnamurti para su misión. Sin embargo, el mismo Krishnamurti renunció a tal proyección en 1929, con un ya famoso discurso en el que afirmaba que «la libertad era una tierra sin caminos trazados».[11]

La creación artística puede buscarse solo en lo suprasensible. Rudolf Steiner

Rudolf Steiner fue la figura central de la teosofía en Alemania, a pesar de que, más adelante, por ciertas desavenencias con Anie Besant,[12] presidenta de la sociedad teosófica de Londres, acabó desmarcándose de este movimiento para formar la Antroposofía. El núcleo del pensamiento de Steiner se basa en que el mundo espiritual puede llegar a ser más intenso y real que el mundo físico. En una conferencia que impartió en Berlín (1913) cuenta un episodio visionario que vivió en su infancia que supuso la semilla de una forma de configurar el mundo que, en su madurez, acabó cuajando en el movimiento antroposófico. Steiner estaba sentado en la sala de espera de una estación de tren cuando se le apareció una mujer desconocida que abrió la puerta y entró. La mujer se dirigió hacia el centro de la sala y le hizo un gesto. A pesar de no haberla visto nunca Steiner detectó en ella unos rasgos que le resultaban familiares. Fue entonces cuando la mujer le habló: «Desde este momento y a lo largo de tu vida procura ayudarme tanto como puedas».[13] Permaneció en la sala durante algo más de tiempo, caminó hacia la estufa que estaba en el lado opuesto y desapareció.

Steiner no dijo nada a su familia por miedo a que lo consideraran fantasioso o mentiroso, pero al día siguiente se enteró de que una prima de su padre se había suicidado y que la muerte había ocurrido en el mismo momento en que él había visto a

esa mujer en la sala de espera. Steiner aceptó este mundo espiritual en su vida cotidiana; creía que había personas que, habiendo muerto, se encontraban en estado de transición y durante toda su vida mantuvo conversaciones con ellos. Las «cosas que no se ven» son reales, dirá Steiner; incluso pueden ser más reales que «las cosas que se ven».[14] Para Steiner, las jerarquías espirituales del cristianismo primitivo no eran meros símbolos, sino realidades sutiles. Según Steiner, estas cohortes angélicas han evolucionado durante grandes períodos de tiempo de forma paralela a la evolución espiritual humana. La luz física que nos rodea es la «reliquia» de un mundo moral habitado antiguamente por seres angélicos. «Lo que antes era interior se ha vuelto exterior». Influido por las ideas de Goethe, Steiner afirma que el acceso a este mundo angélico y espiritual se produce de forma activa y consciente a través de la mente y del pensamiento. Steiner estudió en profundidad las obras de Goethe, a quien admiraba por su interés hacia la naturaleza y sus estudios sobre el color. A Steiner le parecía que, aunque la luz pudiera manifestarse a través del color en los fenómenos sensoriales, «era esencialmente extrasensorial».

El mismo Steiner escribió: «Lo espiritual domina en lo que perciben los sentidos», «la luz es espiritual en sí misma». A partir de sus estudios filosóficos y de las investigaciones científicas de Goethe sobre el color, la botánica y la biología, Steiner propuso una «ciencia de lo suprasensible». Rechazó el espiritismo y la parapsicología que estaban tan de moda en aquel momento para seguir la metodología científica de Goethe, «que implicaba el desarrollo de órganos cognitivos adecuados a todos los dominios de la experiencia, incluidos los espirituales».[15]

Todas estas ideas acabaron materializándose en una gran creación arquitectónica *El Goetheanum* que construyó dos veces, ya que el primero, hecho de madera de gran calidad, no sobrevivió a un incendio que lo destruyó por completo. Steiner consiguió reconstruirlo años después, pero esta vez ideó un edificio austero hecho de hormigón armado. Este edificio le sirvió para el desarrollo de la antroposofía que Steiner define como un «camino de conocimiento para guiar lo espiritual que hay en el ser humano hacia lo espiritual que hay en el universo».

Marie Von Sievers, con la que se casó en segundas nupcias tras años de convivencia, fue una persona de gran influencia para Steiner. Marie lo introdujo en el mundo artístico y juntos llevaron a cabo estudios sobre la euritmia.[16] La euritmia es una forma de arte de movimiento espacial que busca la armonía y se orienta hacia la belleza. Surge de los movimientos expresivos de los brazos y las manos, ya que «el cuerpo etérico», dice Steiner en una conferencia que impartió en Penmaenmawr (1923), «nunca habla con la boca, habla con los miembros». También la recitación y el canto forman parte de este nuevo arte expresivo. No obstante, su esencia, aquello que define la auténtica euritmia, es «la manifestación más pura en lo visible del alma humana».[17] El fin de la euritmia en particular y de la antroposofía en general era para Steiner «la elevación del ser humano a los mundos suprasensibles», pues, según él mismo afirmó, en una conferencia sobre *La manifestación imaginativa del lenguaje* (Dornach, 1923) «el origen de la creación artística puede buscarse tan solo en lo suprasensible».[18]

Esoterismo y simbolismo. El embrión de la abstracción

El interés por las corrientes esotéricas, la mística, la alquimia y la astrología que se había manifestado de forma aislada en los escritos de Paracelso, Jakob Böhme, Emanuel Swedenborg, empezó a florecer después de la Revolución francesa (1789-1799). La teosofía se encargó de difundir estas ideas que hasta el momento habían permanecido ocultas, fusionando la esencia de la mística oriental y occidental. Los signos geométricos y los diagramas que iluminaban los textos ocultistas empezaron a ser conocidos en los círculos artísticos del momento. Tanto los simbolistas, los nabis o profetas, como los primeros artistas abstractos, utilizaron geometrías en sus obras: cruces, triángulos, cuadrados o círculos. Por otro lado, los cuerpos etéreos, los campos energéticos de color que los teósofos clarividentes como Leadbeter eran capaces de ver y describir, abrieron fisuras a la percepción de una nueva realidad sutil.

Como el embrión del loto que se gesta en la obra *El principio de la vida, 1900-1903*, de František Kupka, el arte simbolista engendra y anuncia el nacimiento de la abstracción. Los pioneros de la abstracción pretenden traducir la inefabilidad de la experiencia mística, de la iluminación o del nirvana y para ello necesitan desmenuzar la forma, purificarla, abstrayéndola de la apariencia natural.

En este ambiente en el que lo oculto clama por ser revelado nace el arte abstracto. La ruptura total con el naturalismo es fruto de un giro total de la mirada hacia los mundos invisibles e interiores. Otra realidad es percibida, al traspasar los velos de lo cotidiano, con un aumento de lente; con la mirada dilatada se revela un mundo nuevo. Lo pequeño, lo diminuto, lo microcósmico, se vincula a lo macrocósmico, y el creador sensible se siente atravesado, como en un eje de fuerzas invisibles. Las formas estallan, se desmenuzan, se abstraen a su esencia.

Creación mediúmnica. František Kupka, Georgiana Houghton, Jeanne Natalie Wintsch

Sabemos que algunos artistas abstractos, como Hilma af Klint o Emma Kunz disponían de sus propios microscopios, pero también sabemos que sus ojos internos estaban totalmente enfocados y abiertos a lo espiritual. En el caso de estas dos artistas, así como en el de Georgiana Houghton (1814-1884), Jeanne Natalie Wintsch (1871-1944) y František Kupka (1871-1957), sus métodos de creación pasaban por entrar en una profunda comunión con fuerzas espirituales que guiaban sus escritos, bocetos y creaciones. Tanto Houghton, como Klint o Kupka ejercieron de médiums y crearon según los dictados que obtenían en estas comunicaciones. El mismo Kupka dice: «el gran arte nace de lo invisible e inaprensible, experimentando la forma pura y concisa, una realidad visible y aprensible».[19]

Georgiana Houghton creó, ya en la década de 1960, una serie de obras abstractas fluidas y dinámicas de carácter mediúmnico que representaban fuerzas sobrenaturales. Jeanne Natalie Wintsch tenía más bien percepciones auditivas; afirmaba que oía voces y por ello fue internada en un sanatorio mental. Allí comenzó a bordar arabescos, letras, palabras simbólicas. Emma Kunz, visionaria y clarividente, creaba a partir de un péndulo

que le indicaba las direcciones y los trazos de unos dibujos mandálicos, estructuras hipnóticas que utilizaba para sanar a sus pacientes. Ella misma, como extensión del péndulo, también era un canal o una herramienta a través de la cual sintonizaba fuerzas superiores.

Suprematismo y matriz cósmica. Kazimir Malévich, Piet Mondrian

Kazimir Malévich (1879-1935) y Piet Mondrian (1872-1944) se inspiraron en el mundo invisible y su obra se caracterizó por intentar expresar la dimensión espiritual del ser humano. Malévich llegó a través del cubismo y del futurismo a sus obras más abstractas, a las que llamó suprematistas. En sus escritos sobre el suprematismo temprano afirmaba: «Así es como pienso sobre mí mismo y me elevo a la Deidad, diciendo que soy todo y que más allá de mí no hay nada y se encuentra todo lo que veo, me veo a mí mismo; así de poliédrico y multifacético es mi ser»..

Mondrian se fue apartando progresivamente de la representación de lo aparente. Obras como *Avond: el árbol rojo* (1910), *El árbol gris* (1910), cuyas ramas intersecciona creando una retícula orgánica, ya anticipaban la búsqueda de una estructura cósmica del universo que más tarde aparecerá geometrizada en sus obras más conocidas. Como teósofo le interesaba manifestar la trama invisible, la red de *maya,* «la expresión puramente espiritual de las ideas eternas que subyacen tras el mundo visible».[20]

La atmósfera espiritual del arte. Kandinski

Kandinski llegó a la abstracción a través de la música,[21] así como de su interés por el simbolismo, el ocultismo, la teosofía y la mística. En su libro *De lo espiritual en el arte,* expone la idea de que la creación artística no solo pertenece a «la vida espiritual» sino que es uno de sus «más poderosos agentes». Al recorrer esta vía artístico-espiritual surge y despunta en la persona creadora una «fuerza visionaria y misteriosa». La verdadera obra de arte, dice Kandinski, «nace misteriosamente del artista por la vía mística. Separada de él, adquiere vida propia, se convierte en una personalidad, un sujeto independiente que respira individualmente y que tiene una vida material real… La obra de arte vive y actúa, colabora en la creación de una atmósfera espiritual».[22] Para que esta obra de arte sea genuina, el creador debe sintonizar con «las leyes universales del mundo cósmico». Estas leyes son las que gobiernan el proceso imaginativo y permiten la materialización de imágenes únicas. En este sentido, el artista actúa como creador a nivel microcósmico y cada obra de arte, si es verdadera, «expresa un nuevo mundo que nunca antes había existido».[23]

Kandinski concibe las obras de arte como materializaciones de energías espirituales que se revelan de manera continua en las formas de la naturaleza, en el universo físico y en las creaciones del ser humano. Todo son facetas del potencial ilimitado del numen. La posibilidad de observar organismos microscópicos despertó en Kandinski el interés por la gestación de los primeros organismos unicelulares. Las formas orgánicas de sus pinturas recuerdan las ideas goethianas sobre la noción de *Urpflanze,* una planta primordial de la

cual surgen todas las demás. Goethe creía en la existencia de partículas primordiales, principios estructurales que fundamentan los elementos del mundo físico revelándose al ser humano a través de la intuición, como si fueran manifestaciones de lo divino operando a través del universo.[24]

Esta forma de concebir la vida y la creación está muy próxima a la forma de entender el arte de Kandinski. Para él, el mundo concreto corporeiza el espíritu y la obra de arte materializa lo espiritual que se encuentra en el ser humano y en la naturaleza. Su versión de una abstracción biomórfica revela un mundo donde lo microcósmico y lo macrocósmico fluyen, palpitan y se encuentran en infinita interacción.

El sentido amplificado de la realidad. Paul Klee

Como Kandinski, Paul Klee (1879-1940) también tuvo formación musical y esta influyó en sus composiciones pictóricas. Su visión del color descrita en la *Teoría de la configuración pictórica* se apoya en gran medida en la *Teoría de los colores* de Goethe, así como en *La esfera de los colores* de Philipp Otto Runge. Al hablar de su comprensión del color, Klee utiliza un lenguaje mediúmnico en el que dice verse poseído por este.

Durante una estancia en la ciudad tunecina de Kairuán, en 1914, Klee describe una experiencia mística del color: «El color me posee. No tengo que tratar de capturarlo. Me posee para siempre, lo sé. Ese es el sentido de la hora dichosa: yo y el color somos uno».[25] Años más tarde, Klee escribe en su diario un pequeño texto que denomina *Confesión creadora,* en el que habla de una realidad invisible y verdadera que se presenta de manera «amplificada».

> Antes se describían las cosas que uno veía sobre la tierra, que uno veía con gusto o que uno hubiera querido ver. Ahora, la realidad de las cosas visibles se hace patente, dando expresión a la creencia de que, en relación con la totalidad del mundo, lo visible es solo un ejemplo aislado, y de que las otras verdades están, de modo latente, en la mayoría. Las cosas se manifiestan en un sentido amplificado o multiplicado, contradiciendo a menudo a las experiencias racionales del pasado. Se aspira a una sustancialización de lo casual.[26]

La unidad de todo lo que existe. Hilma af Klint

Hilma af Klint (1862-1944) se anticipó a estos artistas y fue una de las pioneras secretas de la abstracción. Las primeras obras que realizó Klint datan de 1906 y son anteriores a la que era considerada la primera obra abstracta hecha por Kandinski en 1911. Sin embargo, no hay que olvidar que las obras que realizó Georgiana Houghton en la década de 1860 la anteceden en más de cuarenta años. En ese momento no había una palabra para referirse al arte abstracto, pero los métodos de creación que utilizó Georgina fueron muy similares a los que utilizó Hilma: creación en estado de trance, canalización y dibujo automático bajo el dictado de guías espirituales.

Klint creó más de un millar de obras al margen de los movimientos pictóricos de la época, desafiando todas las ideas establecidas que relegaban a las creadoras al ámbito de lo meramente decorativo. No obstante, hay que tener en cuenta que, desde el medievo,

la capacidad mediúmnica, la habilidad para canalizar ideas, mensajes e imágenes del más allá estaba asociada al mundo místico femenino.

La fuerza de las órdenes que recibió Klint fue lo que la impulsó a crear un legado amplio de dibujos, apuntes y obras pictóricas, muchas de ellas de gran formato. El encargo de las *Obras para un templo* que realizó entre 1906-1908, la llevó a pintar 193 obras bajo la directriz de «transmitir el conocimiento de la unidad de todo lo que existe». La confianza en este dictado la empujó a pintarlas directamente, «sin dibujo preliminar y con gran energía. Yo no tenía ninguna idea de lo que representaban las imágenes, sin embargo trabajaba rápida y segura. Sin retocar una sola pincelada».[27] Las *Obras para el templo,* que ella reconoce como sus trabajos más importantes, son fruto de un encargo que recibe de una entidad espiritual llamada Amaliel. El tema principal es el surgimiento del mundo de la materia desde el espíritu. En la primera parte (1906-1908) pinta 111 obras de forma automática y guiada. El lenguaje pictórico es enérgico y panteísta, abundan las flores de loto y las figuras similares a mandalas. En 1908 conoce personalmente a Rudolf Steiner, el cual, a pesar de haber tenido desde edad temprana facultades visionarias para percibir a los espíritus, se muestra en desacuerdo hacia su forma de crear y no valora positivamente su obra. Posiblemente, como reacción a este encuentro, en la segunda parte de su encargo, que consta de ochenta y dos obras, realizado entre 1912 y 1915, su iconografía se geometriza e incorpora elementos cristianos. La artista deja de experimentar la pintura automática y comienza a visionar imágenes. Las figuras humanas que aparecen en sus obras son diáfanas, un poco fantasmagóricas, como queriendo indicar el doble camino de la sublimación de lo espiritual en lo material y la ascensión del cuerpo hacia el espíritu. También, la serie de acuarelas *El árbol del conocimiento* (1913-1915), parece querer unir el cielo con la tierra en un gesto infinito y fluido.

Klint no quiso que se mostraran sus obras hasta que pasaran veinte años desde su muerte. El encargo de las *Obras para el templo* debería ser mostrado en un edificio que tuviera forma espiral, símbolo que aparece una y otra vez en sus obras y que tiene un doble sentido: se recorre del interior hacia el exterior y al mismo tiempo del exterior hacia el interior, de lo espiritual a lo material y de lo visible a lo invisible.

Una ley interior que no me deja descansar. Emma Kunz

Emma Kunz (1892-1963) nació en Brittnau, Suiza, en una familia pobre de tejedores. Siguiendo un instinto y una «ley» interior, de forma totalmente autodidacta, se convirtió en sanadora, visionaria, creadora y publicó dos libros sobre el arte de dibujar: *El milagro de la revelación creativa* y *Nuevo método de dibujar*. A pesar de mantenerse al margen del mundo artístico de su época, dejó un legado de cientos de dibujos mandálicos de gran formato, dibujos que crea generalmente de noche, en jornadas exhaustivas que llegan a durar veinticuatro horas.

¿Qué motivó a Kunz a dedicar su vida a la contemplación de energías y mundos sutiles? ¿Qué tipo de fuerzas visionaba Kunz para que, desafiando su época y su contexto familiar, decidiera entregarse plenamente a esta actividad creadora y curativa?

Sus dibujos testimonian una experiencia en la que ella traduce «un sistema específico de ley» [28] que sentía en su interior y que nunca la dejaba descansar. Una ley que apunta al *sensus numinis* de Zinzendorf, la sindéresis, el destello de la conciencia que nos ayuda a distinguir lo que está bien de lo que está mal. Sus dibujos geométricos y al mismo tiempo vibrantes, están hechos con el fin de sanar y «combatir las fuerzas negativas». Hay similitudes formales entre sus dibujos y las estructuras microscópicas, así como con los dibujos creados a partir de la cimática.[29] Sin embargo, hay algo cautivador y misterioso en los dibujos de Kunz, algo que los hace únicos, milagrosos, no solo por su función curativa, sino por el hecho de que están más allá de cualquier corriente estética y no se los puede enmarcar en ningún contexto pictórico de su época.

Quien se detenga a contemplar estas obras detectará un efecto hipnótico que impide dejar de mirarlas y provoca la ausencia de pensamientos. Se abre de este modo la posibilidad de que emerjan ante nuestros ojos mundos interiores o incluso los mismos campos energéticos y numinosos que inspiraron estos dibujos. Seguramente, el modo en que eran realizados pueda aclarar o al menos dar pistas sobre el resultado ordenado y enigmático de estas obras, una paradoja irresoluble y quizá por ello tan atractiva. Kunz utilizaba un péndulo para trazar las coordenadas del dibujo con lápices y colores sobre una superficie cuadriculada. Hay un vínculo subyacente entre estos dibujos y la hipnosis que, precisamente, se vale en muchas ocasiones del péndulo para llevar al paciente al estado de trance que posibilitará la sugestión y la sanación.

La clave del nuevo método de dibujar de Kunz requiere que ella misma se convierta en un péndulo, una herramienta para recibir y canalizar la energía. Los dibujos, que una vez finalizados colgaban en capas de la pared de su estudio, eran medios para diagnosticar a sus pacientes. Emma escogía el dibujo que creía más indicado y lo situaba entre el paciente y ella con el fin de dictaminar el origen de su enfermedad. Sin duda, su forma de curar atendía tanto al cuerpo[30] como al espíritu, y los patrones de sus dibujos le permitían poner orden en el desorden físico y metafísico de su paciente. Emma creía que «cada persona poseía una fuente espiritual que podía curar las patologías mentales y físicas a través de la canalización de energías apropiadas o «vibraciones».[31] La «ley» de estas vibraciones, la sindéresis, debía ser contemplada, según ella, en «todos los ámbitos de la vida y en todo momento».

En sus escritos, Emma dejó constancia de la importancia que tienen la intersección de puntos o «nodos»; estos «deben ser generados conscientemente» con el fin de combatir «las fuerzas negativas». Por eso sus dibujos pueden ser entendidos como una manera de acotar el caos. En este sentido son una forma gráfica de reproducir una cosmogonía. Sus estructuras geométricas y palpitantes ponen orden y al mismo tiempo invocan un sentimiento numinoso que circula entre sus tangentes y curvas para devolvernos al centro paradisiaco, donde todo era armónico y saludable. Son mapas de campos de energía que Emma podía no solo visualizar, sino desbloquear para sanar a sus pacientes.

La visión de esta fuerza vibrante, esta «ley interior que no la dejaba descansar», la mantenía despierta, iluminada por su destello. Y fue sin duda esta condición de ver lo aparentemente invisible y su don curativo la que le confirió una vida humilde y milagrosa.

La soledad y el recogimiento de la última etapa de su vida favorecieron una forma de vida entregada al conocimiento de las fuerzas extraordinarias y sus leyes interiores, así como un estado de creación inspirado.

Igual que Hilma af Klint, Emma Kunz fue consciente en vida de que sus obras no serían comprendidas y por ello solo las compartió con un círculo estrecho de amigos y los pacientes a los que atendía. Precisamente fue uno de ellos, Anton Meier, al que había curado de polio, quien rescató los dibujos que estaban desatendidos por su familia y fundó el Centro Emma Kunz en 1986.

LO SOBRE-REAL (SUR-REAL)

Automatismos y sueño. André Breton y Louis Aragon

Una noche de principios de 1919, justo antes de conciliar el sueño, André Breton (1896-1966) percibió, acompañado de una débil imagen visual, el siguiente mensaje automático: «Hay un hombre cortado en dos por la ventana». Esta experiencia vívida en la que Breton vio a «un hombre que caminaba partido por la mitad del cuerpo» aúna los dos aspectos clave del movimiento surrealista: el automatismo y el sueño. El manifiesto surrealista que, años más tarde, redactó Breton define el término surrealista como «un automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral». El movimiento no pretende oponer el estado de vigilia al del sueño, sino más bien armonizarlos «en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o *surrealidad*».[32] Para el poeta y cofundador del surrealismo, Louis Aragon (1897-1982) el sueño, los automatismos y la imaginación, son las vías de expresión de lo maravilloso, un ejercicio pleno de libertad. En su texto, *Una ola de sueños,* reconoce que el sueño es el que permite el encuentro con el Infinito. Tanto Breton como Aragon manifiestan el objetivo del surrealismo: transcender la realidad, traspasar el umbral de la vigilia para ser capaces de percibir lo maravilloso, lo ilimitado, la sobrerrealidad que está por encima de lo cotidiano.

Imaginación y trance onírico. Joan Miró, Ángeles Santos, Salvador Dalí

Los surrealistas buscan una forma de alterar la percepción para explorar el mundo invisible y encuentran el modo de hacerlo a través del trance onírico propiciado por sesiones espiritistas. Familiarizados con las ideas y terapias freudianas, el sueño se convierte en la entrada al inconsciente, la liberación de la forma ordinaria y controlada de percibir el mundo, «el umbral y la naturaleza de la inspiración».[33] Las imágenes surrealistas emergen del fértil encuentro entre el sueño y la vigilia, los estados hipnagógicos, hipnopómpicos y las ensoñaciones diurnas.

El movimiento surrealista acabó adoptando el sueño como un estado natural de creatividad. Así, Joan Miró (1893-1983) aseguraba en una conversación con G. Raillard que no soñaba de noche, pero sí en su taller. «Me duermo como un bebé. Cuando

trabajo, cuando estoy despierto, sueño. Mi mujer me habla y estoy siempre ausente».[34] La pintora Ángeles Santos (1911-2013) representa en su obra *Alma que huye de un sueño,* de 1930, un cuerpo físico partido en dos que recuerda la visión de Bretón. Sin embargo, de este cuerpo emerge un cuerpo sutil que se reúne con otros seres fantasmagóricos por una abertura del cielo.

En la obra de Salvador Dalí (1904-1989) *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes de despertar,* de 1944, una mujer desnuda y ligeramente elevada duerme totalmente ajena a los peligros que la amenazan. Tigres furiosos se abalanzan sobre ella y una escopeta afilada apunta su brazo derecho. La fragilidad del cuerpo en suspensión induce a pensar que esas figuras intimidatorias son imágenes oníricas y que todo el escenario desaparecerá cuando ella despierte.

El ojo existe en estado salvaje. Max Ernst, Herbert Bayer, Luis Buñuel

Si bien el surrealismo es en su origen un movimiento poético orientado a la escritura automática, también acepta otros modos de manifestación de lo surreal. De hecho, la publicación de Breton *El surrealismo y la pintura* confiere un valor predominante a la imagen interior como abertura a otras realidades. Breton inicia este texto con la afirmación: «el ojo existe en estado salvaje». El ojo al que alude Breton es el que consigue ver lo que se oculta tras las apariencias, un ojo no domesticado que es capaz de penetrar lo desconocido e invisible. Si seguimos la cita de Giorgio de Chirico, «Lo que oigo no vale nada. No hay más que lo que mis ojos ven cuando están abiertos y más aún cuando están cerrados»,[35] Breton asume la primacía de la visión y el ojo ante la percepción auditiva. Pero se trata, sin duda, de una visión interior en la que es necesario «cerrar el ojo corporal» para percibir con el «ojo del espíritu».

El motivo del ojo ha sido una constante en las obras surrealistas. El simbolista Odilon Redon (1840-1916) antecedió al surrealismo con sus obras de «ojos grotescos», «pupilas llameantes», ojos desubicados, aislados e independientes del cuerpo. Se trata de una mirada vuelta hacia las alturas.

Miró confesó que mientras vivía en París apenas comía y esto le provocaba alucinaciones. Fue de estas ensoñaciones diurnas de donde emergió su mundo onírico y esos ojos que siembran sus constelaciones pictóricas.

Max Ernst (1891-1976) describe en sus escritos dos experiencias visionarias en las que vio emerger de la madera ojos amenazadores, atentos, y figuras cambiantes. La primera la vivió en su infancia. Estando con fiebre, en la cama, comenzó a percibir cómo las líneas de un armario se convertían en ojos. Treinta años después recordó aquel delirio cuando le pareció que los tablones del suelo de madera se le quedaban mirando. Colocó un papel en el suelo y lo frotó con un lápiz. A partir de esas texturas dejó volar su imaginación y creó diversos dibujos. Utilizó esta técnica del *frottage* para «fomentar la meditación» y provocar visiones.

Herbert Bayer (1900-1985), artista que estuvo en estrecho contacto con el surrealismo, creó el fotomontaje *Urbanita solitario,* en 1932, en el que aparecen dos manos separadas del cuerpo con dos ojos; el ojo izquierdo en la mano derecha y el ojo

derecho en la mano izquierda, para referirse a la inversión de la mirada que favorece la creatividad. El ojo que Luis Buñuel rasga en el cortometraje *Un perro andaluz,* de 1929, insiste en la idea surrealista de rasurar la mirada exterior para poder percibir un mundo onírico y surreal.

Mediumnidad y art Brut. Unica Zürn, Aloïse Corbaz, Adolf Wölfi

En el *Manifiesto,* Breton describe los «secretos del arte mágico surrealista» y da las claves para la creación de un texto automático. La pasividad requerida y necesaria, la ausencia de genialidad es la que hace aflorar el inconsciente dando rienda suelta a la imaginación y deseos íntimos. La técnica que utilizan los surrealistas es similar a la de los médiums, pero el objetivo, según afirma Breton, es diferente. Los médiums comunican y son poseídos por los espíritus, mientras que los surrealistas buscan la emergencia de las imágenes oníricas que subyacen en su interior, ocultas a la conciencia ordinaria. No es de extrañar el atractivo que supuso para el grupo surrealista el arte realizado por médiums y, en especial, por enfermos mentales. Consideraban este último arte, denominado «art brut» por el artista Jean Dubufett, liberado de todo tabú, abandonado a los impulsos internos. Dubufett y Bretón formaron una colección de alrededor de 5000 obras que se expuso por primera vez en el Museo de las Artes Decorativas de París. A continuación, relatamos con brevedad la vida y experiencias de Unica Zürn, Aloïse Corbaz y Adolf Wölfi, cuya producción artística sirvió de inspiración al movimiento surrealista.

Unica Zürn (1916-1970) fue una creadora que se mantuvo en la frontera entre la cordura y la locura y que estuvo en estrecho contacto con el grupo surrealista. Creció rodeada de los libros y productos exóticos que su padre le traía de sus viajes a África y Oriente. Estos materiales nutrieron su imaginación y le sirvieron de recogimiento ante las hostilidades que vivía con su madre y su hermano, el cual la agredió sexualmente. Desde su juventud, escribió relatos y cuentos de género fantástico con un carácter mágico onírico que publicó en periódicos y revistas. Tras casarse con el fotógrafo y escultor surrealista Hans Bellmer empezó a realizar anagramas y dibujos automáticos de carácter visionario. En 1957 sufrió un brote psicótico y a partir de ese momento permaneció internada en varios centros de Alemania y Francia. Sin embargo, Unica parecía disfrutar de este estado alucinatorio y delirante. «Si alguien le hubiera dicho que había que volverse loca para tener estas alucinaciones… no habría tenido inconveniente en enloquecer. Sigue siendo lo más asombroso que ha visto nunca»,[36] escribe Unica. Unica dibuja, a menudo, motivos arquetípicos como el pez o los ojos que pertenecen a personajes desdoblados con múltiples rostros. Sus dos novelas póstumas *El hombre jazmín* y *Primera sombra* relatan sus frecuentes estancias en hospitales psiquiátricos.

Aloïse Corbaz nació en Suiza en 1886 y murió en el asilo Rosière de Gimel, en 1964, en el que permaneció internada gran parte de su vida. Aunque quería ser cantante, encontró trabajo como institutriz en la corte del káiser alemán Guillermo II en el castillo de Sans-Souci, donde desarrolló una pasión y un enamoramiento imposible por el emperador. Su estado de salud empeoró poco a poco, y en 1918 su familia decidió internarla en un hospital psiquiátrico. Fue diagnosticada con esquizofrenia y desarrolló

una inclinación por el arte que hasta entonces no se había manifestado. Allí empezó a dibujar clandestinamente. Sus dibujos vitales, eróticos, generosos y coloridos, tratan de manera obsesiva su relación sentimental fantasiosa con el káiser. En 1936, el director de Rosière se fijó en sus creaciones y le facilitó el material y la tranquilidad necesarios para que pudiera seguir dibujando. Dubuffet admiró su obra y la visitó en el hospital.

Adolf Wölfi nació en 1864, cerca de Berna, Suiza. De pequeño sufrió abusos sexuales y quedó huérfano. Trabajaba como peón agrícola cuando se vio acusado de pederastia, y en 1895 fue recluido en el manicomio de Berna, donde permaneció hasta su muerte en 1930. Sufría crisis de violencia y vivía solo en una celda de aislamiento que llenaba de manuscritos y dibujos. Gran parte de su obra se refiere a su autocanonización como un ficticio «San Adolfo» y reitera diferentes versiones del encuentro de san Adolfo con una serpiente gigante.

Los surrealistas quisieron explorar estas situaciones extremas, acceder a la libertad de expresión onírica que proporcionaba el automatismo; por ello se sintieron fascinados por este tipo de creadores que permanecen absortos en su interioridad y que, ensimismados en el trance y la locura, alcanzan un estado de euforia creativa totalmente al margen de cualquier convención externa y social.

LA VÍA NEGATIVA

La galería *Art of this Century,* que inauguró Peggy Guggenheim en 1943 tras su llegada a Nueva York desde Europa, tiene un papel crucial a la hora de «exportar» la abstracción a Estados Unidos. Las obras de los artistas surrealistas y de los pioneros abstractos se mostraron en su galería influyendo a los artistas estadounidenses que, poco a poco, desarrollarían un lenguaje propio llevando la abstracción a su máxima expresión. Motherwell, De Kooning, Barnett Newman, Rothko y Pollock recogieron el testigo del arte europeo y, al mismo tiempo, se nutrieron del arte primitivo, influenciados de forma directa o indirecta por las ideas de Jung sobre el inconsciente colectivo.

La creación de un «arte genuino», que solo es posible, según Kandinski, cuando el creador actúa como un microcosmos, como un canal que sintoniza con las leyes macrocósmicas, lleva a estos creadores a pintar desde «el interior» y focalizar la mirada a través de una sola lente orientada a las profundidades de su ser. El creador se convierte en un catalizador muy potente, poniendo en práctica el método jungiano de la imaginación activa; alcanza una visión fluida, desdibujada, anicónica que lo transciende. Se abisma en la contemplación de lo inefable, el misterio de aquello que no puede ser pronunciado, y lo traduce en sus obras, abstrayendo todo motivo. Esta vía negativa de expresión alcanza sus máximos representantes en los pintores Mark Rothko y Jackson Pollock, que consiguen expresar el temblor de lo vibrante en la ausencia de toda representación figurativa.

Hacia un nuevo aniconismo

La vía negativa requiere una paulatina liberación de todo aquello que no es el «ser», un despojamiento de lo anecdótico para dar con el hueso, la esencia, el centro inamovible. Este proceso de purificación, que necesariamente experimenta la persona creadora, se ve reflejado en sus obras. Tanto Jackson Pollock como Mark Rothko van desprendiéndose de las figuras y motivos que aparecen en sus primeros trabajos y se ven abocados a una pintura *anicónica*. Toman el camino del arte islámico, que evita la representación figurativa. Contemplan «la tiniebla luminosa» que, según Dionisio Areopagita, es la única forma de contemplación divina. Atraviesan la «noche oscura», donde es posible «salir sin ser notado», para ver, vivir y experimentar lo desconocido. Un «no saber» en el que no acaban de encontrar la calma y el sosiego, una ausencia de visión que parece agotarlos, o quizás exigirles demasiado, la entrega total que es, según los místicos, la única vía de fusión con lo numinoso.

Caos primigenio y espacio estelar. Jackson Pollock

> *El artista moderno, a mi modo de ver, trabaja y expresa un mundo interior; en otras palabras, recrea la energía, el movimiento y otras fuerzas internas.* Jackson Pollock. *Entrevista con William Wright*

«¿Cuándo sabes que has acabado un cuadro?», le pregunta a Pollock la entrevistadora de la revista *Life,*[37]. «¿Cuándo sabes que has acabado de hacer el amor?», le contesta Pollock. La experiencia de pintar sobre el lienzo de gran formato tendido en el suelo es para Pollock un acto de gestación similar al de hacer el amor. Su *pintura de goteo*, *drip painting*, puede interpretarse precisamente así, como una inseminación fluida y activa del lienzo blanco.

Los documentos fotográficos y videográficos de Hans Namuth, que más tarde han sido recogidos en la película *Pollock: la vida de un creador,*[38] muestran su forma de trabajar como una continua danza performativa en la que se sumía en un estado de casi trance, totalmente absorto en la relación que establecía entre la pintura y el lienzo. Cuando Hans Namuth lo exhortaba a que parara porque ya no había película o porque había poca luz natural, Pollock seguía pintando, ajeno al protocolo de la grabación.

Si bien Pollock entró en contacto con el arte abstracto y los escritos de pensadores místicos como Krishnamurti y Rudolf Steiner, mientras estudiaba arte en la *Manual Arts High School* de Los Ángeles,[39] en los pocos escritos y testimonios que dejó en vida reconoce, ante todo, sentir fascinación por las pinturas de los nativos americanos. En 1941 se hizo una exposición en el Museo de los indios americanos llamada *Arte indio de Estados Unidos* que Pollock visitó en varias ocasiones. En sus primeras obras es posible identificar símbolos que recuerdan a los motivos del arte indio, así como referencias a Picasso y Miró, artistas a quien admiraba. Pero en sus obras más conocidas, las *pinturas de goteo,* utiliza una forma de trabajar derramando pintura líquida sin tocar el lienzo, similar a las pinturas ceremoniales indias, en las que los chamanes navajo depositan arena de colores en el suelo. El proceso chamánico sanador de las pinturas de arena, sumado con la activación de lo inconsciente que experimentaba Pollock en estos trabajos, tuvo un efecto curativo real en él, pues durante el período en que creó estas obras, mientras vivía en Springs, Nueva York, consiguió mantenerse sobrio y feliz, apoyado en todo momento

por su compañera y artista Lee Krasner. Si bien esta fue la época más productiva del artista, ya en 1943, cuando la galerista Peggy Guggenheim le encargó pintar un mural, se pone de manifiesto una actitud chamánica en la preparación y en el carácter ritualístico de su proceso creativo. Lee Krasner manifestó que, antes de pintarlo, pasó semanas contemplando el enorme lienzo blanco hasta que un día, finalmente, se cerró en su estudio y lo pintó en tan solo tres horas.[40]

Si para los navajos la pintura de arena es un medio sagrado de comunicar con el mundo de los espíritus, para Pollock la pintura era un medio de comunicar con el subconsciente que le permitía expresar de forma directa su «mundo interior»[41] y abrir así una fisura al Misterio. Aquello apofático que era imposible abordar de forma concreta, con imágenes o palabras, se manifestaba en la obra de Pollock de forma primigenia. Sus obras de goteo expresan, de algún modo, el caos primordial, fluido, líquido y sin forma de los mitos cosmogónicos, así como el espacio estelar caliente y concentrado de la cosmogonía del *big bang*. Las *pinturas de goteo* reflejan la unidad previa a la división del cielo y la tierra. Del mismo modo que el ritual navajo invoca la sanación a través de un viaje al origen, Pollock busca esta integridad, que es consecuencia de un proceso curativo, a través del acto de pintar.

Cuando sintió que había agotado la *pintura de goteo*, Pollock intentó incorporar de nuevo la forma en su pintura. La crítica no aceptó bien este cambio; a ello se sumó su recaída en el alcoholismo y la separación de su mujer, Lee Krasner. Toda una serie de circunstancias que culminaron en un accidente automovilístico en el que murió en 1956, con tan solo cuarenta y cuatro años de edad.

Atravesar la noche oscura, el despuntar de la luz. Mark Rothko

> S*olo me interesa expresar las emociones humanas fundamentales, como la tragedia, el éxtasis, el destino… y el hecho de que mucha gente se derrumbe y se ponga a gritar cuando está delante de mis cuadros muestra que en ellos comunico emociones fundamentales… La gente que llora ante mis cuadros tiene la misma experiencia religiosa que tuve yo cuando los pinté.*
>
> Mark Rothko. *Notas de una conversación con Selden Rodman*

Las pinturas *Multiforms* que Rothko realizó entre 1947 y 1948 reflejan, como las obras de goteo de Pollock, el desorden de los «mitos de los orígenes que preceden a toda creación».[42] Son un eslabón imprescindible que anticipa las obras clásicas de Rothko, las *Sectionals,* realizadas a partir de 1950. Las *Multiforms,* como los *Drippings* de Pollock son el resultado de un viaje iniciático que el artista realiza al tiempo sin tiempo del origen, donde todo es potencia, posibilidad, semilla plena a punto de estallar. Las *Sectionals* permitieron a Rothko germinar, florecer, crear el mundo poniendo orden en el caos original. A pesar de que Rothko no reconoce un sentido metafísico a sus obras,[43] las series de obras *Sectionals* ordenan sus pinturas anteriores, *Multiforms,* dividiendo el lienzo en dos o tres secciones que pueden fácilmente identificarse con el cielo, la tierra y el infierno, los tres mundos que describe el chamán, Dante o Swedenborg en sus experiencias visionarias.

El filósofo Amador Vega, en un estudio titulado *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko,* señala la analogía entre las *Sectionals* de Rothko y las pinturas de beatos, como las de *Magius*, el *Clavis physicae* de Honorio de Autun (siglo XII) o el *Octateuco bizantino* (siglo XII), que representan los primeros momentos del acto creador. Los planos que crea Rothko en sus obras también recuerdan una escalera como la de Jacob o la que acompaña en ocasiones al chamán en sus rituales para acceder a los mundos superiores e inferiores. La declaración de Rothko: «Quien quiera tener una experiencia de lo sagrado que venga a ver mi obra, y quien quiera tener una experiencia profana que también venga a verla»,[44] deja claro que sentía que ambas dimensiones estaban en realidad fusionadas y no tenía sentido aislarlas. Quizá por eso, los límites de sus secciones son totalmente difusos, porosos, podría decirse que «tiernos». Como los cuerpos astrales o etéreos que la teosofía había «desocultado», los límites se convierten en emanaciones de una forma o centro, radiaciones que no se sabe dónde acaban o empiezan.

Rothko no reconoce la influencia de la teosofía en su obra, aunque de forma indirecta, a través de los pioneros abstractos debió recibir su influjo. Sí es conocido su interés por los Padres de la Iglesia y el acceso que tuvo a la lectura de los místicos europeos. La belleza y luminosidad de las primeras series *Sections* busca provocar una «plasticidad táctil».[45] Despiertan una emotividad que es consecuencia de la sensación de poder «tocar» con la mirada. Rothko sabe que los colores cálidos refuerzan este sentido de proximidad visual y táctil; por eso en sus obras abundan los naranjas, amarillos, rojos, marrones que, en ocasiones, alternan con colores verdes o azules. Todo este estallido de color va atenuándose en sus últimas obras y, en las obras que crea para la Capilla del Campus de la Universidad de Santo Tomás, en Houston, los tonos se vuelven deliberadamente oscuros. Rothko parece enfrentarse y enfrentarnos a la naturaleza oculta y misteriosa del numen. Su visión, como la de Moisés en el monte Sinaí, solo es capaz de percibir a Dios envuelto en una «nube oscura» (Ex 19,9). La situación anímica de Rothko, la enfermedad y la separación de su segunda mujer, puede haber influenciado en esta etapa oscura. Sin embargo, al mismo tiempo podría tratarse de que Rothko estuviera atravesando la «noche oscura» que la estudiosa Evelyn Underhill reconoce como una fase previa a la unión mística. Esa unidad que, cuando se logra, nos dice Rothko, «no se puede explicar cómo ha sucedido, porque ni uno mismo lo sabe».[46]

LAS INTERVENCIONES NUMINOSAS EN EL ENTORNO

Cultura cósmica y arte primigenio

Las obras de *Land art*[47] parecen querer dilatar los límites del espacio y del tiempo. En un momento de la historia de la humanidad en el que se ha conquistado el espacio, la mirada del artista vira hacia los mundos interestelares y se torna *exoscópica;* busca fuera del ámbito de los museos y las galerías nuevos territorios para explorar y crear sus obras. Lugares desérticos, montañosos, a menudo inaccesibles, solitarios, que recuerdan los paisajes lunares y superficies áridas de otros planetas deshabitados. Tal como hiciera en

1969 Neil Armstrong, el primer astronauta que piso la Luna, los artistas dejan sus huellas en superficies recónditas de la tierra. Huellas que, en ocasiones, necesitan de una perspectiva aérea para ser vistas en su totalidad.

Este es el caso de la *Spiral Jetty* que Robert Smithson creó en 1970, en el gran lago salado del desierto de Utah. Este muelle con forma de espiral fue construido usando los materiales que se encontraban en las orillas del lago: agua roja, roca de sal y basalto negro, haciendo que, de algún modo, la espiral emergiera del propio lago. Su obra puede observarse desde el aire e integrada en su entorno, desde el nivel de la tierra y a escala humana o desde dentro del muelle de forma fragmentada. La espiral actúa como mediador especular entre lo microcósmico y lo macrocósmico. La estructura espiral de las moléculas de sal se encuentra también en las nebulosas que dieron lugar al origen del universo. La obra en su entera dimensión es una especie de fractal, donde la forma espiral molecular está contenida en su forma final al mismo tiempo que esta se proyecta en las nebulosas cósmicas.

La película de ficción *2001: Odisea en el espacio* fue una influencia para los creadores del *Land art,* que recorren a la inversa el viaje al pasado ancestral de la humanidad. Focalizan su atención en el arte prehistórico, como si quisieran recuperar el sentido primordial de la creación, aquel acontecimiento que, de algún modo, nos hizo humanos y fue el motor que precipitó la evolución. Recordemos que las primeras formas humanas que crearon nuestros antepasados prehistóricos eran figuras femeninas consideradas diosas. Ellas, como la tierra, eran fuente de vida, y sus ciclos menstruales se regían por los ciclos lunares. Las *Siluetas* que Ana Mendieta trazaba en la naturaleza remiten a esas primeras venus prehistóricas. En su obra *Escultura rupestre,* de 1981, realizada en Jaruco, Cuba, Mendieta recupera la idea ancestral de tallar una figura femenina en la entrada de una cueva. Penetrar en la caverna suponía para nuestros antepasados entrar en el vientre de la Diosa, lugar de nacimiento, muerte e iniciación. Como si deseara que su cuerpo se fusionara con la tierra y otros elementos de la naturaleza, Mendieta traza su figura sobre el barro, enciende velas siguiendo su silueta, le prende fuegos de artificio, la llena de flores y la deja ir sobre una balsa a la deriva. Mendieta afirmaba: «Mi arte se basa en la creencia en una energía universal que todo lo recorre: del insecto al ser humano, del ser humano al planeta, del planeta a la galaxia. Mis trabajos son las venas irrigadoras de ese fluido. A través de ellas asciende la sabia universal, las creencias originales, los núcleos primordiales y los pensamientos inconscientes que alientan el mundo».[48]

Monumentos neolíticos como Stonehenge despiertan el interés de estos artistas, influidos por la conexión entre lo cósmico y lo prehistórico que Kubrick supo plasmar de forma visionaria en su película. En su obra *Sun tunnels* (Túneles solares), Nancy Holt recupera el tiempo cíclico de los equinoccios, orientando su obra a imitación de Stonehenge. Los cuatro túneles que la componen están dispuestos de forma axial, de manera que sus ejes coinciden con el amanecer y el crepúsculo de los solsticios de verano e invierno. Cuando esto sucede, el disco solar penetra en el túnel llenándolo de luz rojiza. La pieza de Holt puede experimentarse también desde el interior de los

túneles; entonces uno descubre pequeños agujeros en la parte superior que corresponden a constelaciones de estrellas. Estos túneles son «mapas estelares» donde los astros aparecen cuando la luz solar atraviesa las aberturas. Holt pretende «que el día se torne noche y se produzca la inversión del cielo: las estrellas se dibujan en la Tierra y las manchas de calor, en los fríos túneles».[49] Los artistas de *Land Art* recuperan formas geométricas en sus intervenciones en la naturaleza: la línea, el círculo, la espiral son rastros que van señalando la tierra como si fueran constelaciones telúricas.

Recorriendo entornos naturales, Richard Long deja *huellas, esculturas circulares o lineales* conformadas con los elementos que encuentra en su camino: haciendo del caminar, del pararse y contemplar, del maravillarse y crear, una forma de entender la vida y la creación. Long deja rastros a su paso que podrían confundirse con los del lugar autóctono: «círculos de piedras que podrían ser lugares religiosos, casas en ruinas o encierros para animales, hechos tal vez hace cincuenta mil años». La forma circular es recurrente en Long; según él mismo afirma, «un círculo es compartido, forma parte del saber común. Pertenece tanto al pasado como al presente o al futuro». Para él, sus recorridos, su caminar creando, dejando huellas que le gustaría que fueran anónimas, es solo una capa más, «una marca entre otras miles pertenecientes a otras capas de la historia y la geografía de la humanidad, dejada sobre la superficie de la Tierra».[50]

La experiencia, el proceso creativo, tiene para estos artistas tanta importancia como la obra en sí. Para Andy Goldsworthy, el proceso de recoger elementos de la naturaleza, flores, ramas, piedras, tierra, hielo, nieve, con los que después compone sus obras, tiene un carácter ritualístico; es una especie de meditación que reclama la máxima atención del artista. Si este se encuentra, por ejemplo, creando una obra con ramas pequeñas suspendidas de la rama de un árbol y el viento comienza a soplar fuerte, entonces sabe que debe acelerar el proceso para poder terminarlo a tiempo. O si ha madrugado para crear una obra con fino hielo, el sol que aparece en el horizonte marcará su ritmo, ya que su calor empezará a derretir la pieza. Su conocimiento de la fluidez de la naturaleza lo ha llevado a saber interactuar con ella, creando obras que cambian y permutan con sus ritmos.[51]

Quien quiera contemplar y experimentar las obras de estos creadores puede acudir *ex profeso* al lugar donde se ha generado. Walter de Maria dice que para contemplar su obra *Lightning field* (Campo de relámpagos, 1974-1977) es necesario estar allí al menos veinticuatro horas, ya que la obra cambia según la luz y al mediodía de un día soleado parece desaparecer. La obra está compuesta de cuatrocientos postes de acero inoxidable que ocupan un campo de una milla por un kilómetro. Esta área se convierte en una zona de atracción energética que provoca la descarga de las nubes, creando un espectáculo de truenos y relámpagos. Para poder ver este fenómeno, el espectador tiene que contar con un tiempo de espera, ya que la obra depende del clima para poder manifestarse. En su momento culminante, esta pieza evidencia el roce del cielo y de la tierra, la unión de corrientes opuestas en un despliegue de luz, estallidos de relámpagos que apenas duran unos instantes.

Las obras de Richard Serra semejan un tipo de arquitectura críptica, a menudo transitable, hecha con grandes planchas de acero. Serra presenta sus obras en museos y espacios expositivos, pero también en el espacio urbano y en entornos naturales. Tal es el caso de la obra *Te Tuhirangi Contour*, 1999-2001, creada para el parque de esculturas de *Gibbs Farm* en la isla norte de Nueva Zelanda, conformada por una sucesión de planchas de acero serpenteantes que recorren horizontalmente las colinas del parque. Una vista cenital de la escultura la transforma en un trazo fino y fluido, una línea que irrumpe en el paisaje.

A pesar de que con el *Land Art* el iconostasio vuelve a desplazarse, esta vez fuera del marco del museo y de las galerías, el carácter, a menudo, efímero de las obras y su localización en lugares inhóspitos, lleva a los artistas a documentar sus obras mediante fotografías, vídeos, películas, mapas y textos. Son registros que ellos consideran parte de sus obras, como si las completaran conceptualmente. Al exponerse en galerías y museos, estos documentos entran de nuevo en el circuito habitual del arte, eso sí, con unos horizontes ampliados, espacial y temporalmente.

LAS EXTENSIONES NUMINOSAS DEL CUERPO

La medida del cosmos

A partir de los años 60 el cuerpo empieza a tomar una importancia clave en el arte y los procesos de creación. Prescinde o transgrede medios creativos convencionales, como la pintura o la escultura, para volverse medio biológico, testigo y testimonio de la experiencia creativa. La mirada de estos creadores es endoscópica; su método consiste en indagar en el interior para comprender el cosmos. Como *El hombre de Vitruvio,* de 1490, de Leonardo da Vinci, el cuerpo humano vuelve a ser la medida microcósmica del cosmos. Los creadores comprenden que para abarcar lo desconocido necesitan dar un *Salto al vacío* como el que dio Yves Klein, transcendiendo, desdoblando y dilatando el cuerpo.

La figura del chamán y el trance extático que este experimenta está más cerca que nunca del creador contemporáneo. Este asume sus rituales, media entre el mundo de las imágenes y el mundo de la manifestación, y muestra abiertamente sus procesos de creación.

Orígenes. Mediumnidad y trance

Los orígenes del arte del cuerpo hay que buscarlos en el arte mediúmnico de finales del siglo XIX y principios del XX. Hemos visto que, coincidiendo con el auge del espiritismo, los médiums sintieron la imperiosa necesidad de expresarse artísticamente, transcribiendo de forma automática las palabras e imágenes que visionaban en sus estados de trance. Sus cuerpos se convirtieron en canales para la expresión del mundo espiritual. Los médiums eran medios directos de expresión de lo numinoso.

El estado de trance extático, tan común en las sociedades tradicionales aborígenes y chamánicas fue también conocido en Occidente gracias al interés por el «arte primitivo»

que mostraron artistas como Matisse o Picasso. Las máscaras y accesorios chamánicos inspiraron sus obras y transformaron la percepción del cuerpo humano en Occidente. Este nuevo cuerpo era un cuerpo alterado, desdoblado, un cuerpo que, como el del chamán, es capaz de viajar al más allá.

El ritual, la danza, el teatro fueron las semillas del arte performativo que el futurismo asumiría en sus manifiestos performáticos, lo que incluiría el movimiento y el dinamismo en sus obras. El dadaísmo añadió un carácter irreverente que el surrealismo asumió añadiendo su interés por el subconsciente, los sueños y los estados alterados de percepción. La Bauhaus, en su intento de fusionar y sumar disciplinas artísticas encontró en la puesta en escena del teatro y la danza representada por el artista Oskar Schlemmer la mejor forma de hacerlo. Decorados, vestuario, interpretación, geometría y sentido del espacio en relación al cuerpo dieron lugar a obras que de algún modo actualizaron, otorgando tridimensionalidad y movimiento, a *El hombre de Vitruvio,* de Leonardo.

De la pintura a la acción. Helen Frankenthaler, Kazuo Shiraga, Yves Klein

La acción, el cuerpo y la creación confluyeron en los vídeos y fotos que Hans Namuth hizo a Jackson Pollock mientras pintaba totalmente abstraído sus obras de goteo. Estas imágenes que fueron publicadas en la revista *Life* cambiaron la relación entre el cuerpo y la pintura. El estado absorto, casi extático, de Pollock era muy similar al de los médiums que creaban en estado de trance. De este modo, la pintura de acción asumió un sentido de transcendencia.

Solo unos años más tarde, la artista Helen Frankenthaler (1928-2011) adoptó una forma similar de pintar al extender sobre el suelo el lienzo sin imprimar. Frankenthaler utilizaba pinturas al óleo muy diluidas con trementina o queroseno que tenían un carácter de transparencia muy similar al de la acuarela. Tal como hacía Pollock, Frankenthaler vertía la pintura sobre el lienzo y, en ocasiones, la extendía con una esponja. Su pintura era muy activa; entraba y salía del lienzo en una especie de danza o ritual. Tal como sucedió con las fotos que Namuth hizo a Pollock, las fotos en las que Frankenthaler aparece trabajando en su estudio complementan sus obras, como si el modo, el medio, la acción de la artista fueran ya una parte imprescindible de la obra.

En Japón, dentro del grupo de artistas performáticos Gutai, Kazuo Shiraga (1924-2008) pintaba con los pies mientras danzaba sobre un soporte de papel. En ocasiones se servía de cuerdas para poder elevarse sobre la pintura y manipularse a sí mismo como si fuera un pincel gigante. Sus obras eran creadas de forma que el cuerpo se encontraba en una vertical sobre las obras; el trazo resultante funde de algún modo la tendencia expresiva de Pollock con las antropometrías de Yves Klein.

En Europa, Yves Klein (1928-1962) llevó la acción de pintar al extremo al crear sus *Antropometrías,* en 1960. La acción se desarrolló en la Galería Internacional de Arte Contemporáneo de París. Las modelos eran las que, previamente cubiertas de pintura, imprimaban directamente sus cuerpos sobre los lienzos, prescindiendo de pinceles. Mientras, unos músicos interpretaban la *Sinfonía Monótona-Silencio,*[52] una partitura de una sola nota. Klein, vestido de traje, dirigía la acción como un director de orquesta. La

obra *Salto al vacío,* llamada por Klein *El hombre del espacio* (1960), creada tres años después de que el primer satélite espacial Sputnik hubiera sido puesto en órbita y antes de que el primer ser humano hubiera sido enviado al espacio, transmite el anhelo de la humanidad por volar y transitar el espacio. En ella aparece Klein saltando por una ventana, liberando el cuerpo de todo vínculo con la pintura. Esta acción sentará las bases para un arte en sí mismo performativo.[53]

Artistas-Chamanes. Joseph Beuys y Marina Abramović

¿Puede lo invisible volverse visible a través de la presencia del *performer*?

Marina Abramović

Tanto Joseph Beuys como Marina Abramović se identifican con el rol del chamán, el mediador entre el mundo espiritual y visionario y el mundo material. Apropiándose sus rituales y modos de acceso a lo extraordinario, los artistas buscan alterar su estado ordinario de conciencia. A pesar de que las acciones requieren preparación física, emocional y psíquica, cuando se ejecutan el público tiene la sensación de estar presenciando el proceso vivo, espontáneo y creativo de los artistas. Ambos consiguen despertar la conciencia de la audiencia con su presencia, ya sea a través del silencio o de la repetición de gestos o acciones que transmiten poder. Abramović explora el cuerpo y sus límites hasta el punto de escarificarlo, herirlo, someterlo a ascesis, aislamientos, privaciones de sueño, ritos iniciáticos utilizados por las tradiciones chamánicas desde tiempos inmemoriales. Beuys incorpora formas simbólicas, rituales y tribales, en las que asume su condición de artista-chamán: «Cuando aparezco como una especie de figura chamánica, o aludo a ella, lo hago para reforzar mi creencia en otras prioridades y la necesidad de llegar a un plano completamente diferente».[54]

Joseph Beuys (1921-1986) nació de nuevo cuando unos nómadas tártaros lo salvaron de un grave accidente en la Segunda Guerra Mundial. Beuys pilotaba un avión alemán cuando fue abatido por los rusos en la zona de Crimea. Creyó morir, pero despertó desnudo, embadurnado de grasa y cubierto de fieltro, dentro de una cabaña tártara. A raíz de esta experiencia, Beuys descubrió la capacidad de los materiales para sanar y cambiar el estado físico. La grasa, la miel, la cera, que se transforman según la temperatura del ambiente, con el frío se endurecen, con el calor se derriten y generan energía , serán elementos que utilizará a menudo en sus acciones. En la tradición chamánica, el espíritu de los animales es un intermediario entre el chamán y el mundo espiritual. La comunicación con el mundo animal es primordial en las culturas aborígenes y tradicionales, ya que el mundo se percibe de forma holística y el ser humano tiene fuertes vínculos con la naturaleza. Siguiendo la cosmovisión chamánica, Beuys interacciona con animales en algunas de sus acciones.

En la acción *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta,* de 1965, Beuys se encerró en la Galería Shmela de Düsseldorf y apareció con la cara cubierta con una mezcla de miel y pan de oro. En su regazo sostenía a una liebre muerta a la que le explicó las obras de la sala. El público solo podía ver la acción desde la ventana y la

puerta de acceso a la Galería. «Se lo expliqué a la liebre porque no me gusta explicárselo a la gente […]. Una liebre comprende más que muchos seres humanos con su racionalismo inquebrantable».[55] En 1974 Beuys llevó a cabo la acción *Me gusta América y a América le gusto yo,* en la Galería René Block, de Nueva York, en la que vivió durante cinco días con un coyote salvaje. Llegó al aeropuerto JFK envuelto en una manta de fieltro y a continuación fue trasladado por una ambulancia a la galería donde entró cubierto de heno y con un cayado. Beuys y el coyote pasaron largos ratos de silencio, sueño y observación mutua, interrumpidos por momentos en los que Beuys le ofrecía al coyote objetos, entre ellos el *Wall Street Journal*. El coyote representaba el salvaje oeste americano ya que era un animal venerado y divinizado por los indios americanos. Beys mediaba entre ese mundo y el presente en el espacio de la galería de arte. Cuando pasaron los cinco días previstos, Beuys volvió al aeropuerto de la misma forma que había llegado; el coyote fue lo único que quiso ver de EE.UU. En ambos casos, el artista se aisló en el espacio de la galería como hacen los chamanes que buscan la visión. De este modo, la galería se convirtió en una celda de aislamiento, en el lugar de transformación iniciática del chamán, con la diferencia de que el espectador podía ser testigo de la experiencia. Una experiencia que, a su vez, intentaba provocar una experiencia, dejando como único rastro material la documentación fotográfica.

Marina Abramović (Belgrado, 1946) recoge el legado de Beuys como artista chamana y le rinde homenaje 40 años después al reinterpretar su *Como explicar los cuadros a una liebre muerta* en el Guggenheim de Nueva York. Es una acción que demuestra la fascinación de ambos por «lo misterioso, lo esotérico y lo numinoso».[56]

Marina utiliza muchas de las técnicas chamánicas y religiosas, entre ellas la repetición de gestos o frases. La repetición de una misma cosa una y otra vez, afirma Abramović, «genera un poder enorme. Las culturas antiguas lo saben; por eso basan sus rituales íntegramente en la estructura y la repetición».[57]

Abramović colaboró con su compañero Ulay entre 1976 y 1988 explorando el cuerpo y la conciencia, alterando expresamente sus límites de percepción ordinaria. Las acciones *Nightsea Crossing,* realizadas junto a Ulay surgieron tras una decisión común de explorar el desierto, estudiar textos védicos y aproximarse a culturas primitivas como las de los aborígenes australianos. Son *performances* que se basan en la meditación y el silencio, en las que permanecían sentados uno frente al otro durante siete horas al día, sin moverse, beber o ingerir alimentos. Ellos mismos definen esta acción como «Presencia. Estar presente durante largos períodos de tiempo, hasta que la presencia se levanta y cae desde lo material hasta lo inmaterial, desde la forma a lo amorfo, desde lo instrumental a lo mental, desde el tiempo a lo intemporal».[58] Realizaron esta acción por vez primera en 1981, en Sidney, Australia, y la acción duró dieciséis días. En las notas que Marina tomó en su diario, sus emociones y sensaciones evolucionan desde el dolor a la capacidad para sobrepasarlo. Realizaron estas acciones en 19 lugares diferentes del mundo, y en total llegaron a pasar 90 días haciendo este ejercicio de meditación y alteración de la conciencia. Los vestidos que llevaban se alternaban en seis colores distintos inspirados en las teorías de los textos védicos. Ulay y Abramovich se separaron mediante una acción

en la que recorrieron la muralla china, cada uno desde un extremo, hasta que se encontraron en el centro. En 2010, el Museo de Arte de Nueva York hizo una retrospectiva de Marina titulada *The artist is present*. Mientras duró la exposición, Abramović se sentó en una silla e invitó al público a sentarse enfrente de ella el tiempo que quisiera. Durante los cambios, Marina cerraba los ojos. Ulay fue uno de los visitantes que se sentó a meditar con ella. Cuando Marina abrió los ojos no pudo evitar emocionarse.

En su exposición de la Serpentine Gallery de Londres, Abramović realizó una acción llamada *512 horas,* que abarca la duración completa de la muestra desde la inauguración a la clausura. En esta *performance* solo interviene ella y el público, sin ningún otro elemento. Abramović explica cómo durante la acción se activa un campo energético que le permite comunicar con los espectadores. «El público se convierte en una suerte de campo eléctrico a mi alrededor. Entonces la comunicación es posible porque pueden proyectarse en mí como en un espejo».

Como en los rituales chamánicos o religiosos que invocan lo sagrado, Abramović sabe gestionar las energías y activar y abrir las fisuras al tiempo eterno. «El espacio tiene que estar cargado de forma diferente de modo que pierdas el concepto de tiempo y sea realmente «ahora», aquí y ahora, solo aquí y ahora. No hay principio ni final. No hay fin interrumpiendo la imagen, así que la imagen continúa en tu cabeza cuando tú te vas. Como no ves el principio ni el fin es como si la imagen continuara para siempre, como si expresara algo eterno».[59]

El cuerpo transmutado. Louise Bourgeois, Rebeca Horn, Francesca Woodman, Pipilotti Rist

El cuerpo fragmentado, extático, mutilado, multiplicado en alguna de sus partes, es una constante en la obra de Louise Bourgeois (1911-2010). Desde sus dibujos tempranos (*Femme Maison*, 1946-1947), hasta las manos, pies y cuerpos arqueados sin cabeza que se encuentran en el interior de celdas (*Cell. Arch of histeria*,1992, o *Cell. Hands and Mirror*, 1995), pasando por las esculturas que presentan múltiples y amenazantes protuberancias fálicas (*Germinal*, 1967 o *Avenza* 1968-1969), el cuerpo deviene testigo, testimonio y lugar de la experiencia. Por eso muda, se transforma de continuo y aparece estrechamente vinculado a su entorno: las estancias del hogar donde todo sucede de forma privada y silenciosa.

Si bien la mayoría de las obras de Bourgeois transpiran memorias y vivencias de una infancia dolorosa y caótica, de entre todas ellas, *Topiary III*, de 1999, parece retratar y condensar el ciclo total de su vida. Se trata de una pequeña obra (68,6 x 50,8 x 53,3 cm) formada por un árbol florecido con cuerpo de mujer, una rama sujetada por una muleta y una pierna convertida en prótesis. Como el árbol, Bourgeois consigue sostenerse en pie, superando la larga enfermedad y muerte de su madre, así como el comportamiento a menudo violento y mujeriego de su padre. Para ella, la creación deviene fuente de catarsis y salvación; a su través ahuyenta los fantasmas del pasado. Crear es una forma de liberación a la que afirma sentirse adicta. Cada obra le «alivia, de manera

momentánea, un estado de dolor», como «un sedante, pero que «no dura mucho». «Yo soy una persona adicta»», dice Bourgeois, «y el modo de frenar la adicción es volverse adicta a otra cosa, a algo menos dañino».[60] El árbol de Bourgeois carece de raíces, pero ella consigue encontrar apoyos, muletas en el mundo de la creación que le permiten crecer y transmutar el dolor. A pesar de todo lo vivido, Bourgeois se mantiene firme, y quizá gracias al proceso profundo de transmutación de las emociones que realiza a través del arte, su árbol no es un árbol cualquiera, sino que es un árbol florecido. La belleza, como la flor de loto, consigue emerger de los lugares más inverosímiles.

Tras pasar un año en un sanatorio, la artista alemana Rebeca Horn (1944) empezó a crear esculturas vivas, extensiones de su cuerpo. Una afección pulmonar causada por el uso del poliéster y la fibra de vidrio la obligó al reposo y al aislamiento. Durante este retiro, Horn tomó conciencia de su cuerpo y supo transcender sus límites a través de alargamientos de tela o madera, plumas y lápices, tan característicos de su obra. Sus brazos, sus manos, su cabeza adquieren habilidades sensitivas nuevas; llegan a tocar más lejos y, por tanto, a ampliar su campo perceptivo. De especial belleza resulta su obra *Unicornio* (1970-1971), en la que una figura desnuda que lleva un cuerno blanco sobre la cabeza, sostenido por unas bandas de tela, pasea en un campo de trigo o por un parque. Como si de una antena se tratara, esta pieza parece dotar a quien la lleva de una capacidad dilatada para captar y percibir frecuencias, ideas e imágenes sutiles.

Cuando la amiga de Francesca Woodman (1958-1981), Sloan Rankin, le preguntó por qué se fotografiaba tanto, Woodman contestó: «Es una cuestión de conveniencia, yo siempre estoy disponible».[61] No obstante, más allá de la practicidad que denota su respuesta, Woodman nos habla a través de sus imágenes de una experiencia vivida en primera persona en la que de manera continua intenta trascenderse y fundirse con su entorno. Woodman da testimonio de una percepción del mundo en la que los límites del cuerpo se vuelven porosos. Sus imágenes dinámicas, siempre vívidas, parecen sostener la premisa de Merleau-Ponty: «El mundo está hecho del mismo tejido del cuerpo».[62] Ya en sus primeras fotografías (1972-1975) vemos a Woodman desnuda, parcialmente sumergida en el agua, intentando entremezclarse con las raíces de un árbol o con la superficie de la tierra. Con posterioridad, en interiores luminosos, a menudo de aspecto abandonado, su cuerpo comulga con el yeso y el papel de las paredes, con puertas, ventanas, objetos, cristales y espejos. Su presencia en estas imágenes tiene algo de aparición, siempre en tránsito a la desaparición. Solo algunas de sus fotos llevan títulos y hacen referencia a la figura angélica, ser sutil, criatura etérea, con la que Woodman se identifica (*On being an Angel / Sobre ser un Ángel*, 1977. *From Angel series / De la serie Ángel*, 1977-1978). Las imágenes de Woodman son fruto de una pulsión creativa, de un impulso que le permitía, con cada uno de sus gestos fotográficos, cruzar al otro lado, atravesar el espejo y revelarnos la maravilla. A través de su instinto por convertirse en árbol, pared, chimenea o luz, Woodman intenta descubrir y descubrirnos la unidad de todo lo que es. En la evanescencia de su cuerpo en continua transmutación, consigue hacer visible la naturaleza invisible y escurridiza de la realidad. Woodman se mueve en el territorio fronterizo de toda creación genuina, entre lo visible y lo invisible.

Las obras de Pipilotti Rist (1962) han sido creadas para exacerbar la percepción del espectador. Los colores saturados, el resalte de las texturas, las tomas fluidas, cambiantes, distorsionadas, las melodías alegres y repetitivas compuestas por la misma Rist, sumen a quien contempla sus instalaciones en un estado de abundancia, concupiscencia ocular y auditiva. En sus videografías, a menudo el cuerpo adopta poses imposibles, aproximándose a la cámara hasta casi tocarla, como si esta fuera un ojo o una abertura que pudiera llegar a ser atravesada. El cuerpo flota en el fondo marino, se desdobla en imágenes fractales, aparece suspendido en las paredes y los techos de los espacios expositivos. Estas proyecciones en techos y cúpulas se han convertido en una constante en la trayectoria de Rist. En sus instalaciones aparece de forma reincidente el ojo, como motivo aislado, que nos mira omnipotente y curioso desde arriba, recordándonos el óculo de los templos tradicionales, lugar de vínculo y comunicación con lo numinoso. «Nuestros ojos son cámaras accionadas con sangre»,[63] afirma Pipilotti, cámaras biológicas que captan la luz y la traducen en imágenes.

Las obras de Rist son fruto de su forma peculiar, generosa y sensitiva de percibir el mundo. Transmiten, tal como ella misma asegura, «aliento, vuelo y escapada». Rist quiere demostrar que el arte puede aliviar el sufrimiento y que puede servir de autoaprendizaje: «Si mi trabajo es intenso y honesto, entonces su función terapéutica también es mi relevancia social».[64]

El cuerpo en levitación

Teresa de Ávila cuenta en su diario que tras haber estado levitando en la iglesia, regresó a casa e intentó cocinar una sopa sin conseguirlo. Teresa, que seguía sin poder evitar elevarse del suelo, se enfada con el poder divino por este don extraordinario que le impide solventar la inmediatez de lo cotidiano. Marina Abramović se inspira en este fragmento del diario de Teresa[65] y rinde homenaje a su capacidad para el rapto extático y el levantamiento del cuerpo con una serie fotográfica titulada *The Kitchen. Homage to Saint Therese,* 2009. Las imágenes de Abramović están realizadas en una cocina inmensa, abandonada, que en los años cincuenta formaba parte de un orfanato de Gijón en el que monjas de clausura cocinaban diariamente para niños huérfanos. La propia Marina, vestida de negro y encarnando a Teresa, aparece en estas imágenes cocinando en grandes pucheros y levitando a una altura elevada del suelo delante de un gran ventanal.

La fascinación de los creadores contemporáneos por la ingravidez del cuerpo responde a la necesidad, consciente o inconsciente, de mostrar, a través de la imagen, el desdoblamiento del Cuerpo de Percepción. Ese salir de uno que experimentamos los creadores en los procesos íntimos de creación puede llegar a reproducirse hoy en día con más facilidad que nunca gracias a los medios digitales.

El videocreador Bill Viola consigue la elevación del cuerpo transmutado o resucitado en sus obras *First light*, 2002 o *Tristan's Ascension,* 2005. La artista australiana Rosemary Laing (1959) trata mediante las series de imágenes fotográficas *Bulletproofgrass*, 2002, y *Flight research*, 2003, el tema de la ingravidez y del vuelo. En

la serie de fotografías *Silenci*, 2000, de la catalana Mayte Vieta (1971), el cuerpo desnudo se encuentra suspendido en un mar matricial. En su instalación más reciente (*Cuerpos de luz*, 2009), el cuerpo iluminado en un mar nocturno se despliega en tres tiempos que culminan en una postura arqueada y extática.

La elevación del cuerpo es planteada de forma intuitiva por artistas emergentes como Anka Zhuravleva (Belova, 1980) en cuya serie *Distorted gravity* los cuerpos flotan ingrávidos en ambientes oníricos. O la fotógrafa Brooke Shaden (Lancaster, 1987) que potencia el carácter pictórico de sus imágenes y las baña de una luz misteriosa y crepuscular. También, la joven artista Isabel Tallos (Madrid, 1983) recurre en sus series *Ingrávitas,* 2006 *y Claudias*, 2009 al tema de la levitación del cuerpo iluminado en espacios blancos sin referentes.

El cuerpo de luz. Augoeides

En el griego clásico, *augoeides* es un adjetivo que quiere decir «que posee una forma de *auge*»,[66] una forma de esplendor, brillo, radiación o luminosidad. Según las ideas platónicas tardías, hay una esfera del alma que es radiante, *augoeides,* hecha del brillo de la luz y que percibe la verdad en todas las cosas y en sí misma.

El artista británico Christopher Bucklow (1957) consigue revelar el *auge,* la esfera radiante del cuerpo, con un método que lo lleva de vuelta a los orígenes de la fotografía. Sus series de imágenes *Guests* muestran figuras humanas con auras luminosas de distintos colores. Bucklow parte de la técnica tradicional de la cámara estenopeica, pero multiplica el estenopo en miles de orificios que dibujan distintas figuras humanas. El papel sensible en el interior de la cámara, expuesto a la luz solar, acaba creando un cuerpo de luz, literalmente foto-*grafiado* con luz, que a su vez, en su resultado final, parece irradiar luz.

El fotógrafo Ryan McGinley persigue con su cámara, de manera incansable, la imagen del cuerpo de luz. La idea de lo inesperado trasluce en unas imágenes en las que jóvenes desnudos corren, saltan, trepan por los árboles, se adentran en cuevas iluminadas y atraviesan fuegos de artificio. McGinley realiza viajes en los que permanece durante meses en entornos naturales junto a sus modelos, volviéndose testigo de todo cuanto acontece. En su forma de fotografiar, McGinley tiene claro un objetivo, pero siempre deja un gran margen a la improvisación. El dominio de la luz natural, así como de la luz artificial con la que ilumina el interior de las cuevas, o la luz de artificio que envuelve los cuerpos desnudos y vulnerables de sus modelos, confiere a sus imágenes poéticas y vitales ese sentido de verdad que hay en todas las cosas y que su mirada atenta sabe captar.

1. B. González, *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés,* Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. p. 46.

2. G. Solana (ed.), *El impresionismo. La visión original,* Madrid, Siruela, 1997, p. 16.

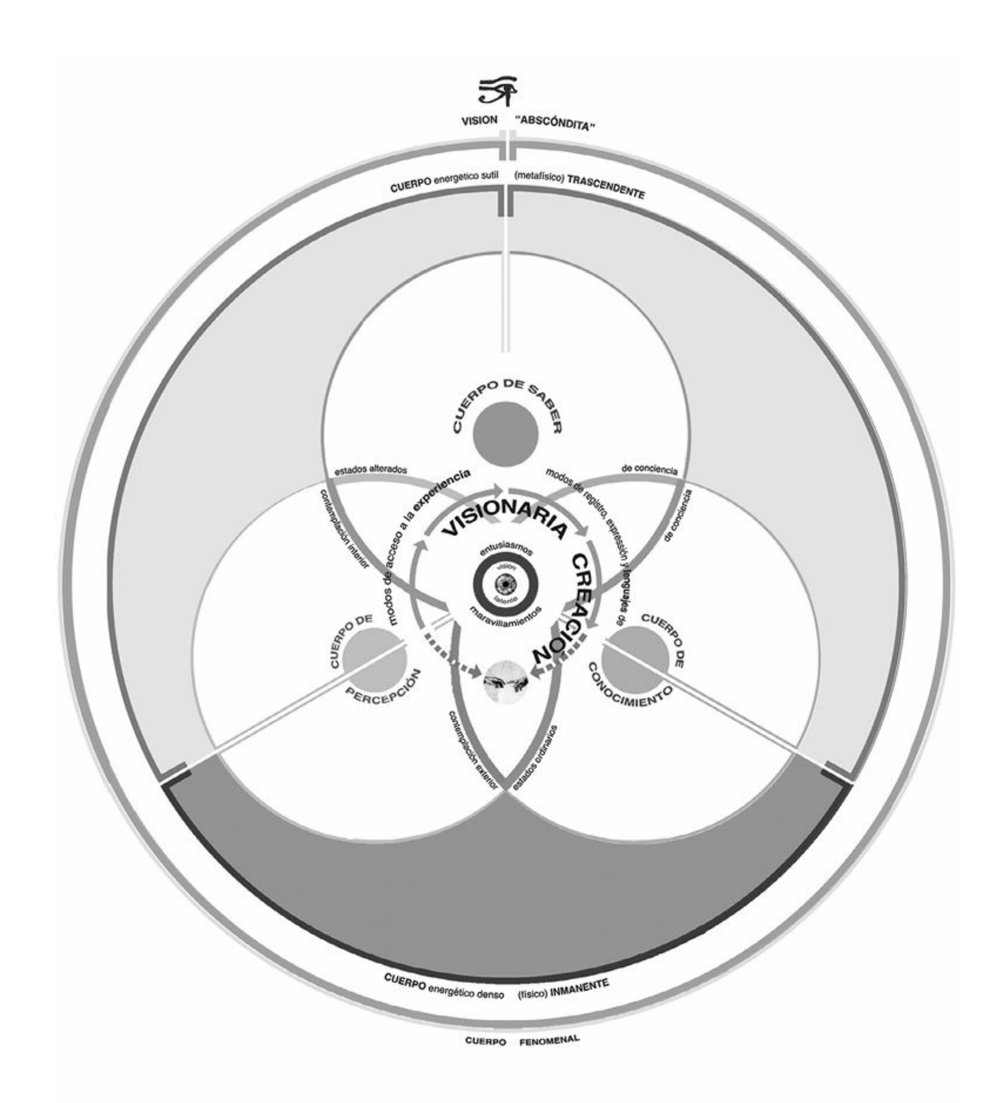
3. P. Ball, *La invención del color;* Barcelona, Debolsillo, 2009, p. 223.

4. G. Solana (ed.), *El impresionismo, op. cit.,* p. 20.

5. R. Barthes, *La cámara lúcida, op. cit.,* p. 87.
6. D. Boorstin, *Los creadores, op. cit.,* p. 480.
7. P. Kingsley, *En los oscuros lugares del saber, op. cit.,* p. 78.
8. W. Benjamin, *Breve historia de la fotografía,* Madrid, Casimiro libros, 2011, p. 21.
9. Moholy-Nagy, 1936. Citado en J.M. Susperregui, *Fundamentos de la fotografía*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2000, p. 175.
10. La Bauhaus surgió en 1919 como resultado de la fusión de la Escuela Superior de Bellas Artes y la Escuela de Artes y Oficios del Gran Ducado de Sajonia, con el fin de vincular las artes con los oficios y formar un arte total.
11. E. Blau, *Krishnamurti. Cien años de sabiduría*, Barcelona, Kairós, 2007.
12. Steiner es más de tradición cristiana y no da soporte a la idea de Krishnamurti como un nuevo mesías; como consecuencia, acaba desvinculándose y fundando la antroposofía. I. Müller-Westermann y J. Widoff (eds.), *Hilma af Klint. Pionera de la abstracción*, Málaga, Museo Picasso, 2014, p. 127.
13. L. Cirlot y L. Manonelles (coords.), *Las vanguardias artísticas a la luz del esoterismo y la espiritualidad, op. cit.,* p. 16.
14. Cita de L. Gary, ibíd., 2014. pp. 20-21.
15. A. Zajonc, *Capturar la luz*, op. cit., p. 223.
16. Etimológicamente significa «eu»: bello, armonioso, y «ritmia»: movimiento, ritmo.
17. R. Steiner, *Euritmia. Lenguaje visible del alma*, Madrid, Editorial Rudolf Steiner, 1992, p. 20.
18. Ibíd., p. 89.
19. I. Müller-Westermann y J. Widoff (eds.), *Hilma af Klint. Pionera de la abstracción, op. cit.,* p. 48.
20. Ibíd.
21. Kandinski experimenta la pintura y la música de forma sinestésica. Él mismo cuenta que cuando mezclaba los colores le parecía oírlos murmurar. «A veces me parecía que el pincel con el que iba arrancando pedazos de esa vívida creación coloreada evocara un sonido musical hasta el punto de que, en ocasiones, llegaba a escuchar el murmullo de los colores al mezclarlos». R. y M. Root-Bernstein, *El secreto de la creatividad, op. cit.,* p. 17.
22. V. Kandinski, *De lo espiritual en el arte,* Barcelona, Paidós, 1997, p. 25.
23. E. Weisberger, *The Spiritual in art: abstract painting* 1890-1985, Nueva York, Londres, París, Los Angeles County Museum of Art, Abbeville Press Publishers, 1986, p. 240.
24. H. Watts. *Arp, Kandinsky, and the legacy of Jakob Böhme*, Ibíd., p. 244.
25. P. Klee, *Maestro de la Bauhaus*, Madrid, Fundación Juan March, 2013, p. 147.
26. S. Partsch, *Paul Klee,* 1879-1940. Colonia, Benedikt Taschen, 1991, p. 44.
27. Ibíd., p. 38.
28. C. de Zegher y H. Teicher (eds.), 3 *x Abstraction. New methods of drawing. Hilma Af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin,* Nueva York/New Haven, The Drawing Center, Yale University Press, 2005, p.30.
29. Se intuye una posible influencia del médico suizo Hans Jenny (1904-1973), que vivió cerca de la casa de Emma Kunz en Brittnau. Su investigación científica estaba casi por completo dedicada al estudio de los fenómenos invisibles. A través de una serie de libros y experimentos, Jenny exploró las diversas formas de vida y sus conexiones con las ondas y las vibraciones.
30. Emma recetaba hierbas que ella misma cultivaba en su jardín. También descubrió las propiedades medicinales de la tierra de una cantera en Würenlos que denominó Aion, y que todavía se comercializa en las farmacias suizas con una ilustración suya. Ibíd., pp. 128 y 133.
31. Ibíd., p. 132.
32. O. Rubio, *La mirada interior,* Madrid, Tecnos, 1994, p. 43.
33. Louis Aragon, 1924, citado en J. Jiménez, *El surrealismo y el sueño*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2013, p. 23.
34. O. Rubio, *La mirada interior, op. cit.,* p. 153.
35. Ibíd., p. 65.

36. Citado en *Los mitos de Unica Zürn a la luz de los arquetipos y otros principios jungianos* por A. Tania, L. Cirlot y L. Manonelles (coords), *Las vanguardias artísticas a la luz del esoterismo y la espiritualidad*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2014, p. 113.
37. En 1949, la revista *Life* hizo un reportaje sobre Pollock que tituló *¿Es Jackson Pollock el mejor artista vivo de Estados Unidos?*
38. E. Harris, *Pollock: la vida de un creador*, Estados Unidos, Sony Pictures Classic, 2000.
39. J. Pollock, *Obras, escritos, entrevistas,* edición de N. Jachec, Barcelona, Polígrafa, 2011. p. 155.
40. E. Weisberger, *The Spiritual in art: abstract painting* 1890-1985, op. cit., p. 285.
41. J. Pollock, *Obras, escritos, entrevistas, op. cit.,* p. 42.
42. A. Vega, *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*, Madrid, Siruela, 2010, p. 53.
43. A Rothko le gusta dejar abierto el significado de sus obras al espectador. Él mismo declara: «Si tuviera que depositar mi confianza en algo, sería en la psique de los observadores sensibles, que están libres de convenciones sobre la comprensión. No tendría aprehensiones acerca del uso que pudieran hacer de estos cuadros para la comprensión de su espíritu», Ibíd., p. 72.
44. Ibíd., p. 116.
45. Rothko reconoce el concepto de «tactilidad» en los pintores bizantinos y en Giotto. M. Rothko, *La realidad del artista. Filosofías del arte,* Madrid, Síntesis, 2004, p. 87.
46. Según Amador Vega, las *Dark paintings*, obras oscuras del final de su vida, anunciaban la llegada de una luz que no consiguió vislumbrar, pero que ya se apuntaba en los últimos trabajos que Rothko realizó sobre papel, llenos de luz y colores claros. A. Vega, *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko, op. cit.,* p. 111.
47. La palabra *Land art* se traduce como *Arte de la tierra*. Walter de Maria empezó a usar esta denominación en sus primeras intervenciones en el paisaje durante los años 60; el término se extendió a otros autores, a pesar de que algunos no se identifiquen con el mismo. T. Raquejo, *Land Art*, San Sebastián, Nerea, 2003, p. 7.
48. G. Picazo, *El instante eterno, op. cit.,* p. 85.
49. T. Raquejo, *Land Art, op. cit.,* p. 49.
50. Ibíd., p. 24.
51. Este proceso creativo está muy bien reflejado en el documental del director Thomas Riedelsheimer *Ríos y Mareas. Andy Goldsworthy y la obra del tiempo*, Alemania, Karma Films, 2008.
52. Klein solía contar una antigua historia persa: «Un día, un flautista comenzó a tocar un único tono continuo. Al seguir así, después de veinte años, su esposa le hizo ver que todos los demás flautistas tocaban tonos armónicos y melodías completas y que quizás aquello resultara más variado. Pero el flautista monótono contestó que no era culpa suya si él ya había encontrado la nota que los otros todavía estaban buscando». Con su pintura monócroma y la composición de esta sinfonía, Klein llevó a la práctica la historia del flautista. H. Weitemeier, *Yves Klein,* Colonia, Taschen, 2001, p. 11.
53. La foto documental será entonces el único registro de una acción totalmente efímera. Klein, apasionado practicante de judo, intentó en dos ocasiones este salto desde un segundo piso, hiriéndose en el proceso, por lo que esta imagen que publicó el 27 de noviembre de 1960 en un periódico de un solo día, acabó siendo un fotomontaje.
54. N. Kaye, *Ritualism and Renewal. Reconsidering the Image of the Shaman,* en *Performance* 59, invierno 1989-1990, Londres, p. 41. Citado en G. Picazo, *El instante eterno, op. cit.,* p. 126.
55. T. Warr, *El cuerpo del artista*, Londres, Phaidon, 2006, p. 76.
56. Abramović, *Marina.* 512 *horas,* Londres, Serpentine Gallery, 2014, p. 28.
57. Ibíd., p. 35.
58. G. Picazo, *El instante eterno, op. cit.,* p. 119.
59. Ibíd., pp. 34-35.
60. L. Bourgeois, *Memoria y Arquitectura,* Madrid, MNCARS, 2000, p. 38.
61. F. Woodman, *Retrospectiva*, Murcia, Espacio AV, p. 19.

62. Ibíd., p. 19.
63. http://elpais.com/diario/2005/12/18/eps/1134890818_850215.html (consultada el 20 marzo de 2018).
64. http://www.elcultural.com/revista/arte/Pipilotti-Rist/27486 (consultada el 20 de marzo de 2018).
65. Entrevista realizada por La Fabrica TV, 2009.
66. G.R.S. Mead, *The Doctrine of the Subtle Body in Western Tradition*, Nueva York, Cosimo, 2005.



En la contemporaneidad, los creadores podemos acceder a todos los testimonios, relatos verbales e imaginales que el ser humano nos ha legado a raíz de sus inmersiones en el campo de saber. Registros que conforman un iconostasio universal o iconosfera que empezó a gestarse en el interior de las cavernas y que se dilata hasta el presente. Internet ha facilitado el acceso del creador al conocimiento global de forma prácticamente inmediata. Los creadores, más que en ninguna otra época, tenemos un fácil e inmediato acceso a esta gran urdimbre de conocimiento que no contempla límites geográficos ni temporales.

VOLVER A PONERLO TODO JUNTO

La mirada panorámica del creador contemporáneo

Como creadores contemporáneos, tenemos el privilegio de poder acceder a todos los testimonios, relatos verbales e imaginales que el ser humano nos ha legado a raíz de sus inmersiones en el campo de saber. Registros que conforman un iconostasio universal, o iconosfera, que empezó a gestarse en las pinturas visionarias del interior de las cavernas y que se dilata hasta el presente.

Los creadores que tratamos a continuación, Bill Viola, Olafur Eliasson, Jaume Plensa, Anish Kapoor, James Turrell, son para nosotros paradigmas eclécticos que, partiendo de una mirada panorámica, consiguen nutrirse de fuentes y tradiciones de distintas épocas, asimilándolas e integrándolas desde la contemporaneidad. Estos artistas crean desde el presente, pero no ignoran que son la punta de un iceberg que se sumerge en el tiempo y que configura su base a través de múltiples registros visionarios, creaciones genuinas que conforman un Cuerpo de Conocimiento. El mismo Bill Viola expresa del siguiente modo sus ansias de saber. Durante su formación, distintas ramas de conocimiento (filosofía oriental, teorías de la percepción, física, electrónica, religión y mística) llegaron a confluir en su forma de crear. La vía de la creación artística le pareció el único campo suficientemente amplio como para «volver a ponerlo todo junto».

> Tuve la suerte de ir a una facultad de bellas artes en una gran universidad de artes liberales. Cuando finalmente descubrí en qué consistía estudiar y aprender (es decir, que son actividades motivadas por el deseo y no para cumplir con las exigencias del profesor), empecé a leerlo todo y a asistir a todas las clases que me fue posible: filosofía oriental, teorías de la percepción, física, electrónica, religión y mística… El arte se convirtió de pronto en una forma de actualizar, sintetizar o poner en práctica todas estas influencias generales y era el único campo lo suficientemente amplio que me permitiera hacerlo […]. La época de finales de los sesenta y principios de los setenta era un momento emocionante, de descubrimiento, de invención, de «ver» cosas y volver a poner todas las piezas juntas.[1]

Perspectivas globales contemporáneas

La persona creadora «tiene un papel muy importante en el proceso de globalización actual», nos dice Viola. «Esto es así porque el artista habla un lenguaje universal, un lenguaje que no tiene límites entre pasado y presente, entre Oriente y Occidente».[2] Al mismo tiempo, la revolución informática ha facilitado el acceso del creador al conocimiento global de forma prácticamente inmediata. *Internet*, esa gran trama de saber, contiene en su campo virtual una cantidad ingente de registros visuales y textuales que se incorporan y actualizan a diario, creciendo al mismo tiempo que crece nuestra ansia por documentar y testimoniar todo lo que acontece.

Los creadores, más que en ninguna otra época, tenemos un acceso fácil e inmediato a esta gran urdimbre de conocimiento que no contempla límites geográficos ni temporales. Dar con un lenguaje universal, que pueda ser a su vez leído e interpretado a nivel global, es el reto del creador contemporáneo. Creemos que la clave se encuentra en saber traducir e interpretar una vivencia que es en sí misma universal: la experiencia de visión y trascendencia del numen.

BILL VIOLA

La primera luz

Estas imágenes poderosas son como llamadas a que despertemos
y pienso que hoy en día es necesario despertar el cuerpo antes que la mente.

Bill Viola. *Entrevista de Raimon Bellour*

No podemos recordar de forma consciente el momento en que abrimos los ojos por primera vez y vimos la luz. En esos instantes en los que nuestra mirada es pura, virgen al mundo, somos todavía incapaces de interpretar la luz que recibimos y convertirla en imágenes. Bill Viola estuvo observando a través de su cámara de vídeo cómo los recién nacidos «ven» la luz por primera vez. Las capturas de estos instantes silenciosos y mágicos derivaron en su obra *Silent life,* 1979, que trata, como él mismo afirma, de «ver el fenómeno de la visión».

> El tema (de este proyecto) era la luz. Me acuerdo de tener este diálogo interno conmigo mismo sobre la primera luz que ve el ser humano. Sobre el momento en que el ojo se abre por primera vez y la luz del mundo penetra. Recuerdo mucho ese bebé, esos ojos que podían ver pero todavía no veían. En lugar de ver y reconocer el mundo visible solo ve conocimiento, el principio del conocer.[3]

El nacimiento, la muerte, y el umbral entre ambos mundos, serán los temas esenciales de la trayectoria artística de Bill Viola.

Traspasar el umbral

Todos venimos del lugar de lo «no nacido» y todos estamos aquí por un período corto de tiempo.
Tenemos que cruzar un umbral de agua y luz para llegar y para vivir.
Finalmente, todos volveremos a este mundo atemporal y «aespacial» de potencialidad.

Bill Viola

Hay algunos acontecimientos en la vida de Bill Viola que resultan decisivos e impregnan sus proyectos de creación. Situaciones que, de forma consciente o inconsciente «marcan un antes y un después», una ruptura con lo conocido y un traspasar el umbral de lo desconocido. Un umbral que en las obras de Viola toma la forma fluida del agua y la luz. Tres de estos momentos fundamentales son la experiencia cercana a la muerte, que vivió en su infancia; la creación y la presentación pública de su obra *A room for St. Joan of the Cross;* y la muerte de su madre.

Visión del paraíso en el fondo del lago

La vida es un don, un regalo que debería saborearse al máximo.

Bill Viola

Cuando tan solo tenía seis años, una experiencia cercana a la muerte sumergió a Bill Viola en las profundidades del misterio sostenido. Viola estaba jugando con su primo en las cercanías de un lago, se lanzó al agua sin agarrar el flotador y se hundió rápidamente hacia su fondo. En ese lugar silencioso, Viola experimentó una de las visiones más hermosas de su vida. Los rayos de luz permeaban el agua, el fondo vegetal se movía de forma fluctuante y los peces pasaban nadando. Fue una visión paradisíaca que no le infundió miedo, sino una gran paz.

> Tuve la buena suerte de ser rescatado por mi tío y me dio un enorme regalo: el conocimiento de un escondido, infinito e ingrávido mundo verdeazulado bajo las aguas, una momentánea visión del paraíso que fue real y eterna. Amplió enormemente mi conciencia interior y los horizontes de mi mente de seis años. Aunque este suceso se grabó de forma indeleble en mi ser, a mi cerebro de adulto le llevó muchísimo tiempo digerir y comprender todo lo que sucedió en esos momentos.[4]

Esta experiencia temprana dilató su comprensión del mundo y le permitió entender que hay un fondo oculto, invisible a la superficie, que es tan real o más que el aparente.

> Uno de los mayores regalos que he recibido es la comprensión de que lo que vemos ante nosotros todos los días no es sino la punta de un vasto mundo que está debajo y más allá de los límites de nuestra percepción y del propio tiempo y espacio.

A pesar de que Viola no fue consciente de ello hasta su madurez, esta vivencia influyó sobremanera en su forma de trabajar con el vídeo. El elemento del agua, que tan a menudo utiliza en sus creaciones, es consecuencia de esta vivencia infantil, en la que su percepción se dilató hasta el maravillamiento. El agua es para Viola un medio que equivale al más allá, al mundo espiritual, invisible, profundo y numinoso, del que tuvo un vislumbre a través de este episodio en el que rozó la muerte.

El tratamiento dilatado del tiempo, otro elemento característico de su obra, también nace de esta vivencia. Viola apenas estuvo unos segundos inmerso en el agua; sin embargo, a él le pareció que el tiempo se detenía, tal como sucede en las experiencias místico-visionarias. Una vivencia tan breve pero de tal intensidad que condicionó su comprensión del mundo y lo influyó en su forma de entender el arte, está, sin duda, fuera del tiempo. El tiempo se dilata cuando estamos totalmente inmersos en algo; podría decirse que deja de existir. En sus videocreaciones, Viola estira el tiempo hasta el extremo, lo suspende y lo dilata como para forzar la atención. Exige una mirada contemplativa en la que la narración de los hechos nos conmueve, ampliando a su vez nuestra propia percepción. «Solo a cámara lenta podemos comprender lo que vemos. Es así como se entrenan los maestros espirituales para ver las cosas en profundidad»,[5] afirma Viola.

Todas las obras de Viola acaban siendo muy sensoriales, se puede decir que experienciales, pues él espera que la persona que las contempla las perciba, no solo con

los ojos y la mente, sino con todo su cuerpo. El sonido del agua en movimiento, que utiliza en tantas ocasiones, desempeña un papel importante a la hora de crear atmósferas que envuelven y despiertan el Cuerpo de Percepción.

Una imagen que no es una imagen

Bill Viola confiesa en sus escritos que su intención es la de buscar una «imagen que no es una imagen», una imagen que, como las obras de arte sacro, comunique de forma pura el contenido. Algo similar a lo que sucedió cuando Buda pronunció el «sermón de la montaña», conocido como «el sermón silencioso», en el que se limitó a sostener una flor amarilla entre sus manos. Solo su discípulo más querido vio y comprendió su mensaje. Esta forma de transmisión directa de conocimiento mediante una imagen es de suma importancia para Viola.

La imagen luminosa y verdeazulada del fondo del lago fue una imagen impactante de comprensión sin mediación de la dimensión transcendente de la vida y el ser humano. En cierto modo, esta imagen de luz, agua y vida submarina operó en Viola como cualquier imagen sagrada, mandala o icono, abriendo su percepción a lo extraordinario.

El ojo del corazón

Cuando Viola vio por primera vez imágenes azuladas captadas con una cámara de vídeo, sintió que la visión del fondo del lago volvía a él. «Era el agua volviendo a mí en forma de electrones, en forma de un objeto físico».[6] En ese momento supo que el vídeo sería su medio de expresión. Le pareció que este captaba a la perfección el mundo fluídico del agua, ya que era en sí mismo una especie de flujo de información.

En la universidad, Bill Viola exploró el sonido y la imagen a través del vídeo. Su obra creativa se basó desde el inicio en estos medios. Para él, la cámara es como el «ojo del corazón», el órgano interior que reconoce la mística, un tercer ojo que le permite contemplar el mundo: el sentido profundo, invisible y misterioso que impregna la vida.

> De la cámara hay que aprender a mantener el ojo abierto sin juicio. Las cámaras no juzgan. Reciben toda la luz por igual, y nosotros tenemos que mantener nuestras mentes y corazones abiertos a lo completamente objetivo, percibiendo todo de la misma forma, lo bueno y lo malo, lo violento y lo pacífico, la luz y la oscuridad. Todos los opuestos son necesarios para la vida, así que uno no debería juzgar lo que está experimentando. El vídeo puede enseñarnos cómo ver con un ojo abierto.[7]

Viola pasó del medio analógico al digital, mezclando ambas tecnologías en algunas de sus obras, virtuosa y técnicamente complejas. Sin embargo, tiene claro que la técnica tiene que estar al servicio del contenido: «Nuestro trabajo no trata sobre tecnología sino sobre el espíritu, el alma y la mente, en expresar lo que somos como seres humanos».[8]

Una habitación para san Juan de la Cruz

Otro de los momentos decisivos en la vida de Bill Viola fue la presentación de la obra que dedicó a san Juan de la Cruz, *A room for St. Joan of the Cross*, en 1983. En la

universidad, Viola conjugaba la vida ajetreada de las clases con la lectura de textos místicos sufís, budistas y cristianos. Era algo que hacía en privado, como si fuera una especie de vida interna paralela a la exterior. Los poemas de san Juan de la Cruz le provocaron emociones contradictorias; por un lado se sintió atrapado por sus palabras desnudas y, por otro, se sintió asustado. Le impresionó la vida de san Juan, su encarcelamiento en condiciones terribles y, ante todo, cómo supo mantener la ecuanimidad. Su respuesta al maltrato fue la escritura de poemas de amor. Cuando creó esta obra que le rinde homenaje tuvo muchas dudas a la hora de escoger un título. Según explica el mismo Viola, tenía una lista de quince posibles, pero era tarde, estaba muy cansado y no acababa de decidirse por ninguno. Finalmente oyó una voz que procedía de la parte de atrás de su cabeza que le decía: «¿Por qué no lo llamas simplemente lo que es, *Una habitación para san Juan de la Cruz*?».[9] Poner este título fue una gran liberación para Viola. Con él manifestaba abiertamente sus inquietudes espirituales e influencias místicas, algo que podía no ser comprendido por la crítica artística.

Las cámaras conservan el alma

La muerte de su madre fue otro de los puntos de inflexión en la vida de Viola. Tras un coma de tres meses, su madre murió en el hospital mientras él y su hermano le sujetaban las manos. Viola cuenta que en ese instante fue muy consciente de que su madre ya no se encontraba allí; le pareció que esa ya no era su madre, sino solo un cuerpo inerte. Su madre debía de estar en algún otro lugar. Durante el proceso de su muerte, Viola pidió permiso a su padre y a su hermano para grabar a su madre. Esa fue su forma de enfrentar la situación y entenderla mejor, a través del ojo abierto de su lente.

En esa época tan difícil de su vida se sintió presionado para producir una obra videográfica y así cumplir con una beca de la televisión alemana. Aturdido como estaba, se dedicó a revisar los vídeos caseros en los que aparecía su madre, así como las grabaciones que había hecho de ella mientras estaba en el hospital. Entonces se dio cuenta de que «las cámaras de vídeo conservan el alma». Uno puede volver a ver las grabaciones todas las veces que quiera. «Este medio (el vídeo) tiene vida y sostiene la vida, como la fotografía; mantiene vivo el sentimiento y los sentimientos no mueren. Se me abrió un mundo que no sabía que existía».[10] El trabajo intenso de tres semanas acabó cuajando en la videocreación *The passing* (1991), en la que aparecen imágenes de su madre muriendo, imágenes oníricas, subacuáticas y desérticas, aunando los temas que Viola seguirá tratando hasta el presente.

El hecho de revisar todos esos vídeos caseros y familiares, así como utilizar la grabación de su madre en una obra, fue consecuencia de entender el arte como un todo indisoluble. En ese momento lúcido, Viola se dijo a sí mismo:

> Si vas a hacer verdadero arte tienes que ser una sola cosa. No puedes separar la vida de la creación, ser un artista famoso por un lado y llevar el resto de tu vida por otro […]. Siempre hay que ser una sola cosa si quieres vivir tu vida hasta la locura.[11]

Lo irreal es más real que lo real

En el vídeo *Silent Life*, de 1979, que hemos comentado al inicio, Viola pasó horas grabando en un hospital los rostros de bebés recién nacidos, intentando captar con su cámara esa primera mirada en la que la luz y las formas todavía indefinidas impregnan la retina. Cuando se le interroga sobre el giro en su técnica, del vídeo al cine, y en sus motivos, de lo íntimo a lo escénico, contesta que en ocasiones el vídeo no consigue captar en la realidad aquello que es aparentemente irreal. «Hay algunas cosas que no puedo exprimir del mundo con mi cámara de vídeo y caminando con mi ojo abierto. Necesitaba otra forma de tecnología para tocar, para evocar».[12] La cámara de vídeo capta la mirada del infante recién nacido, pero no aquello que ve. Sin embargo, las nuevas tecnologías le permiten captar imágenes que se le escapaban, que se mostraban escurridizas a su cámara de vídeo. La luz y su sentido numinoso, que está en la mirada interior del artista, es recreada en la intimidad de su estudio, tal como él la «ve».

En este sentido, Giotto y las obras del Renacimiento son de gran influencia para Viola, un movimiento artístico que está aprendiendo a ver el mundo exterior sin haberse desprendido de su mirada interior. Por ello no es de extrañar que cuando murió su padre, años después de la muerte de su madre, Viola sublimara sus emociones a través de grabaciones a cámara lentísima de rostros llorosos, inspirados en las tablas del Renacimiento en los que se representaba la pena con lágrimas de compasión. Así surgió *The passions,* una muestra que se inauguró en el Getty Museum y que pudo verse en el Caixa Forum de Madrid.

Una nave estudio en Long Beach es el lugar donde se graban sus proyectos, se montan los decorados, se ensayan las escenas… Viola asume de esta forma el papel de director de arte que delega trabajo a sus asistentes y supervisa el proceso total del trabajo. Aquí recrea escenas, habla con los actores, les lee un poema, los emociona y los conmueve hasta que consigue que expresen el concepto, la idea, el misterio que subyace en su creación. Así es como Viola consigue recrear lo irreal, volviéndolo real, con los medios más punteros y las últimas tecnologías. Sus obras consiguen pellizcar el alma, resonar como un chasquido interior de reconocimiento, porque este es el fin de todo proceso auténtico de creación.

> He comprendido que la verdadera materia prima no es la cámara ni el monitor, sino el tiempo y la experiencia, y que el lugar en el que verdaderamente existe la obra no se encuentra sobre la pantalla ni dentro de las paredes de una habitación, sino en la mente y el corazón de la persona que ha visto. Ahí es donde viven todas las imágenes.[13]

En un lugar privado. El verdadero estudio

El laboratorio de Viola, el lugar donde realmente se gestan las ideas para sus proyectos, no se encuentra en el estudio de grabación en el cual hay un ajetreo continuo. Viola tiene alquilada una pequeña casa justo en frente de su domicilio. «Es allí donde pienso y desarrollo mis ideas»,[14] dice Viola. Allí tiene sus libros, sus mesas para escribir, su ordenador. Fotos, imágenes de pinturas y grabados de la Edad Media y del Renacimiento cuelgan de sus paredes. Asegura que apenas dibuja; tiene multitud de libretas rellenas de escritos, sensaciones, citas que son fuente de todos sus proyectos. «Siempre he utilizado

cuadernos de notas, diarios que siguen su curso personal a lo largo de lecturas, citas, asociaciones, observaciones, experimentos, ideas para trabajos, todo mezclado».[15]

La práctica ausencia del dibujo y su decisión de usar siempre palabras escritas responde, según Viola, «al miedo a crear algo con una apariencia adecuada pero sin el contenido adecuado. Para mí lo visual siempre ha sido el fin, el último paso».[16] Solo acude al estudio cuando ha trabajado suficientemente una idea y está tan seguro de ella como para explicársela a sus asistentes.

Sobre la vida, la muerte y más allá

En ocasiones, las obras del Renacimiento representaban casas con los muros abiertos para que pudiéramos ver en su interior. También era común que la persona protagonista de la historia apareciera de forma simultánea en una misma pintura. Viola utiliza ambas estrategias para resolver la obra *Catherine's room*, de 2001. *Catherine's room* se despliega en cinco pantallas en las que podemos ver la habitación de Catalina simultáneamente en cuatro momentos del día, que corresponden a su vez a las cuatro estaciones del año. La quinta es el vacío y la preparación para la muerte. Catalina aparece haciendo actividades cotidianas, aunque todas vinculadas al recogimiento interior; realiza ejercicios de yoga, cose, estudia y escribe, ora mientras enciende velas, se desnuda y se prepara para acostarse. El día empieza con la actividad física, después pasa a ser una actividad manual, intelectual y, finalmente, espiritual. Así, esta obra cíclica, también habla de la evolución de la persona que desarrolla un cuidado físico y espiritual, cobrando más importancia este último conforme más se acerca el momento de la muerte.

Inspirada en la *Pietà* de 1424, de Masolino, la obra *Emergence,* 2002*,* interpreta esta imagen en que la figura blanquecina de Jesús ha emergido de una especie de tumba, convertida en un pozo de agua. La joven Magdalena le besa el brazo con ternura y, poco después, su cuerpo se desploma en brazos de la mujer mayor, María. Ambas lo estiran en el suelo y lo cubren con un velo. Viola interpreta la obra pictórica de Masolino, que en una sola imagen explica todo el acontecimiento, y la dilata narrativamente, añadiendo el antes y el después a este momento álgido de aparición del cuerpo transfigurado de Jesús. Los gestos amorosos de las mujeres ante un cuerpo que es presencia durante un momento, para volver a ser ausencia, logran conmover a quien contempla esta obra con el ojo del corazón.

La instalación *The dreamers,* de 2013, consiste en siete pantallas que retratan a personas que semejan soñar o dormir y están sumergidas en el fondo del lecho de un río. Presentan un estado ambiguo, según afirma el mismo Viola; se encuentran en una situación fronteriza entre la vida y la muerte, «en parte vivos y en parte muertos, son en parte jóvenes y en parte ancianos, son parte del gran flujo y movimiento de la vida, no partes aisladas».[17] El agua se describe de la misma forma que la electricidad porque es fluida y está en continuo movimiento. Hoy en día toda la cultura global está interconectada a través de internet; de algún modo, afirma Viola, «el mundo entero está fluyendo». Las personas retratadas en *The dreamers,* a pesar de aparecer separadas se

encuentran conectadas por este flujo invisible, un flujo de pensamientos, emociones, visiones que vibran detrás de sus párpados cerrados.

OLAFUR ELIASSON

La luz aumenta la sensación de presencia

Cuando Olafur Eliasson (Copenhague, 1967) era joven, la oscuridad le transmitía cierta sensación de soledad, «un ligero malestar que lo llevaba a no estar seguro de si, en realidad, estaba completamente presente». Al dar la luz aumentaba su sensación de presencia, de sentir que «estaba *aquí*, iluminado» en su habitación. Con el tiempo, esta percepción de la oscuridad ha cambiado por completo. Cuenta Eliasson que cuando apaga la luz al marcharse de su estudio tiene una sensación compartida. En lugar de sentirse solo en la oscuridad, siente que está allí, «con otros».[18]

El taller o como sentirse acompañado en la oscuridad

Olafur Eliasson no es un artista solitario. A diferencia de Bill Viola que posee un estudio aislado, Eliasson parece disfrutar del ajetreo y el ambiente efervescente de su taller. Sebastian Behman, el director de los arquitectos del taller, afirma que casi puede considerar a Olafur «un cliente», alguien que le proporciona conceptos e ideas pero que al mismo tiempo está abierto a sugerencias. Behman y los más de 30 colaboradores que trabajan en el taller disfrutan de mucho margen para desarrollar su propia creatividad. Entre ellos hay artistas, arquitectos, técnicos e historiadores del arte; todos investigan en este laboratorio artístico, movidos más por el anhelo experimental que por la producción final. A pesar de los numerosos encargos que absorbe el taller, sus proyectos se desarrollan a largo plazo, para que siempre haya margen necesario para evolucionar, desarrollar ideas y obtener mejores resultados.

Esta actitud indagatoria siempre lo lleva a moverse en la frontera de lo conocido. Su forma de crear recuerda en gran medida a la de los talleres del Renacimiento en los que los artistas trabajaban con un gran número de ayudantes, cosa que les permitía asumir numerosos encargos. Olafur puede compararse en muchos aspectos con un artista renacentista. Tal y como ellos hicieron previamente, se mueve en un territorio fronterizo entre el arte y la ciencia. La cámara oscura que, en cierto modo, permitió a estos artistas distanciarse del arte iconográfico y comenzar a observar el mundo exterior con una nueva mirada, es reinterpretada una y otra vez por Eliasson; *360º Camera obscura* (1995), *Camera obscura* (1999), *Camera obscura for the sky* (2003), *Kaleidoscope with camera obscura* (2006), *Dream house,* (2002). Leonado da Vinci, paradigma de artista renacentista, recuerda mucho el espíritu creador y polifacético de Eliasson.[19] Su taller, a diferencia del de Leonardo, opera en un mundo artístico globalizado, asumiendo encargos internacionales y teniendo acceso a todas las fuentes de conocimiento, no solo a nivel espacial, sino temporal. Todo lo que se ha hecho, estudiado, creado y descubierto se encuentra a disposición del creador contemporáneo.

El carácter efímero de la luz

La luz y la belleza son motivos recurrentes en la trayectoria de Eliasson, algo que no es accidental, sino buscado. El artista considera que la belleza es una de las cosas en las que deberíamos confiar. La belleza, dice Eliasson, «conecta con aquello que conocemos como certeza, con nuestros recursos emocionales. Es lo contrario al miedo».[20] En una de sus primeras obras, *Beauty* (1993), la incidencia de la luz sobre un velo de vapor de agua produce un arco iris en un fondo oscuro. La magia de esa obra no esconde su génesis, pues los elementos que posibilitan la aparición multicolor quedan totalmente expuestos al espectador. Algo que se convertirá en el *modus operandi* de Olafur.

La luz que interesa a Eliasson no es la luz de los mitos, ni la de las religiones; tampoco es la luz de los paradigmas científicos que debaten su condición de onda y partícula. A Eliasson, como a James Turrell, le interesa el «carácter efímero de la luz», cómo ella nos permite ver los objetos al tiempo que se oculta en el acto de iluminar. «El hecho de que la luz siempre esté ahí para el resto de las cosas», dice Eliasson, «señala una extraña materialización de su carácter inmaterial».[21] En muchas de sus obras, Olafur intenta dar cuerpo a la luz, manifestar su dimensión tangible. La obra *The light set up*, de 2005, consiste en una sala vacía iluminada con luz natural y artificial que varía sutilmente, de manera que la luz, el espacio y los visitantes forman un cuerpo indiferenciado. Los diseños de lámparas que emiten luz están ideados con el fin de señalar la luz, de hacer física su presencia. La gran lámpara circular *Eye see you,* de 2006, es un gran ojo iluminador, un ojo que te mira al mismo tiempo que lo estas mirando. «Cuando miras fijamente la luz, ves más de ti mismo que nunca»,[22] dice Eliasson.

The Weather project. Impresionar y desimpresionar el ojo

Olafur, como los impresionistas hicieron con anterioridad, se cuestiona e interroga a los otros sobre el acto de ver. «Mi trabajo se centra en investigar tu capacidad de introspección. Tiene que ver con verte a ti mismo mirando y reflexionar sobre tus reflexiones. Un acto crítico que no hacemos lo suficiente», dice Eliasson.

Tal como Monet se sintió impresionado ante el sol naciente que dio origen a su obra icónica *Impresión*, de 1872, la obra *The Weather Project* (2003), de Eliasson impresionaba al visitante que entraba en la Nave de turbinas de la Tate Modern de Londres, con un sol rojizo y húmedo. Esta primera impresión que abrumaba y traspasaba al instante los poros de la vista, al poco tiempo quedaba suspendida por la curiosidad del artificio. Olafur no ocultaba el engaño óptico, sino que más bien quería evidenciarlo. Era, precisamente, el carácter ilusorio de este sol lo que llevaba a tomar distancia de la obra, salir de su atmósfera, en cierta forma, para penetrar en la duda, el cuestionamiento y querer saber el cómo y el porqué. Curiosamente, cuanto más te aproximabas a la obra más evidente se hacía el engaño visual y más fácil resultaba esa toma de distancia que Olafur acababa provocando al visitante. A Eliasson no le bastaba con que «viéramos» la obra, sino que quería que nos viéramos a nosotros mismos viéndola. El enorme espejo del techo favorecía este efecto reflejo que es tomar conciencia de ver. Por otro lado, los

cañones de humo que vaporizaban la instalación y las placas luminosas del disco solar estaban a la vista del espectador. Eliasson fuerza una realidad que «es casi real, sin serlo del todo», de modo que quien ve sus obras no se cuestiona solo la naturaleza de la luz, sino también el acto de ver.

No es sencillo discernir qué es la luz para Olafur; él mismo no facilita claves que ayuden a descubrirlo. Sus títulos son vagos, motivan a reflexionar y dejan un gran margen a la interpretación. Sus obras son enigmáticas y hay cierta tendencia a la superficialidad. Abundan las superficies pulidas, cristalinas y especulares, los fractales que rompen la imagen generando al mismo tiempo multitud de imágenes nuevas. Del mismo modo que la luz es efímera, cambiante y relativa, Olafur está interesado en provocar una experiencia versátil y subjetiva, una experiencia «superficial» que afecte, ante todo, a la dermis del ojo. Podría decirse que, así como él se preserva del sentido numinoso de la luz, sus proyectos creativos consiguen agudizar la mirada exterior, pero son precavidos a la hora de traspasarla hacia el interior. En *The Weather project,* la piel del ojo se siente impresionada fugazmente para desimpresionarse en el momento en que empieza a cuestionarse lo que ve. La pregunta inquisitiva lo distancia irremediablemente de la primera emoción, pone frenos al dejarse embargar por las sensaciones. Aun así, el poder sensorial de *The Weather project*, mantiene al espectador en una tensión paradójica. El ojo se debate continuamente entre ver un sol o ver un disco de luz anaranjada artificial. Y en ese vaivén, no consigue entregarse ni a la contemplación ni a la pura reflexión. Olafur enseña el truco de magia que hay detrás del encantorio de forma deliberada, como para desencantar la mirada y desimpresionar al ojo.

Se intuye un fondo en la superficie de sus obras, un fondo que debe existir aunque Olafur insista en ocultarlo; sin embargo, para el espectador es difícil encontrar la ranura, la mirilla que permita ver el otro lado, porque todo en la obra de Eliasson es pulido, cristalino, especular y luminoso. Quizás esta incógnita sea, en realidad, su juego, y como el ilusionista, parece destapar sus cartas para poder concentrarse en el truco definitivo, ese que el buen mago no desvela nunca porque es a los que miran y creen que están viendo a quienes les corresponde descubrirlo.

JAUME PLENSA

Crear belleza

Nuestra obligación, nuestra gran
responsabilidad desde el arte es crear belleza.

Jaume Plensa

Jaume Plensa (Barcelona, 1955) dice sentirse como un labrador que hace su trabajo y recoge sus frutos. Y algo en su aspecto austero confirma esta apariencia de hombre de campo que combina el cultivo de la tierra con la necesidad de augurar constantemente el cielo. Tras esta apariencia sobria, Plensa oculta un espíritu tremendamente sensible a la belleza. La belleza tiene mucho que ver con el misterio, con aquello que conmueve «sin un porqué». Como el acto mismo de la creación, la belleza es inefable.

Plensa admite sentirse fascinado por el arte de todos los tiempos, que para él se encuentra unido por un hilo invisible: de los dólmenes neolíticos al arte egipcio, pasando por los grandes Budas de ojos cerrados que invitan al espectador a volver la mirada hacia sí mismos. La escala monumental de estas obras son un recurso de sublimación que Plensa también aplica muy a menudo en sus piezas. En sus trabajos más recientes se da una estilización de las obras; estas se estiran, se vuelven etéreas como antes hicieron las figuras de Giacometti, otro de sus referentes.

La poesía es, al mismo tiempo, una enorme fuente de inspiración para Plensa, que siente una profunda atracción por las palabras (de aquí sus figuras humanas sedentes hechas con letras). Plensa menciona a Shakespeare, Canetti, Dante y ante todo a Blake, por el que siente gran devoción. La obra *Blake in Gateshead* (1996), rinde homenaje a este artista visionario.

> Caminando cerca del Tyne y pensando en Blake, pensé que un nuevo puente era necesario, un puente vertical que nos llevara juntos hacia una nueva clase de paisaje. Ese paisaje está sobre nuestras cabezas y bajo nuestros pies y quizá porque está demasiado cerca o demasiado lejos es inalcanzable. Construir un puente, un puente de luz en Gateshead, cerca del Tyne, pensando en Blake.[23]

Plensa crea un puente de luz de 2 km de altura que aparece de noche y se oculta de día. La luz vertical se refleja en el río Tyne, de modo que consigue unir el cielo y el infierno de Blake.

Chispas de luz en un lugar oscuro y húmedo

El taller de Plensa es «una extensión de su cabeza». El cerebro es para él una parte esencial del cuerpo, «un lugar oscuro y húmedo», un laboratorio de ideas donde estas aparecen de forma «salvaje», no racional. Allí se materializa la intuición, y «la fricción entre opuestos crea algo que no puede ser explicado, algo inesperado».[24] Para Plensa la creación es un misterio y sus obras son intentos de aproximarse a él, pues donde no alcanzan las palabras llega la imagen poética. El roce de las ideas en el interior del cerebro hace que todo «eche chispas», que la luz se encienda en el interior. Plensa utiliza la luz en muchas de sus obras. Algunas se iluminan desde dentro cuando llega la noche; es entonces cuando adquieren una energía especial, «como si sus almas emergieran».

The Crown Fountain. Soplar la vida

Las intervenciones que Plensa ha hecho en el espacio público siempre han supuesto un reto muy motivador para él. Plensa parte de que son lugares que no pertenecen al artista, sino a todo el mundo. Por eso el creador tiene que partir de la humildad para abordarlos. Pero ante todo, el arte en los espacios públicos debe inducir a la «libertad personal», asegura Plensa.

Esa sensación de libertad es precisamente lo que despierta *The Crown Fountain* (2004). La noche antes de la inauguración apartaron las vallas y los niños corrieron a situarse bajo los chorros de agua de esta fuente inspirada en elementos clásicos pero

tecnológicamente innovadora. Plensa dedicó más de cuatro años a este encargo de la familia Crown que está situado en el Millenium Park de Chicago. *The Crown Fountain* está compuesta de dos grandes torres enfrentadas que son una especie de tótems contemporáneos en los que las caras de ciudadanos anónimos de Chicago se suceden alternando una mirada abierta y sonriente con un semblante de ojos cerrados. En el momento en que los rostros cierran los ojos, «soplan» por su boca un chorro de agua que empieza a brotar de forma suave. La fuente está inspirada en las gárgolas de tradición arquitectónica europea. Estas gárgolas se relacionan con la capacidad divina de crear a través del aliento, el soplo vital y la palabra. El agua es para Plensa símbolo de fluidez y origen de vida. El agua también mana, en ocasiones, en forma de cataratas de la parte superior de las torres, simulando ser el cabello de estas enormes cabezas. Los dos grandes rostros enfrentados dialogan entre sí, dejando un «vacío» entre ellos que es de suma importancia para Plensa. En el espacio que hay entre medias de dos personas que mantienen una conversación siempre se crea un nuevo espacio. En este caso, se trata de una superficie negra que es una especie de piscina o pileta de 3mm de profundidad en la que Plensa realiza un sueño antiguo: la idea de «poder caminar sobre las aguas».[25] Aunque este espacio se puede transitar con el calzado puesto, la mayoría de las personas tiende a descalzarse dejando en las lindes hileras de zapatos que recuerdan las mezquitas musulmanas y los templos budistas.

The Crown Fountain es una pieza que ha tenido en cuenta no solo su localización espacial, sino también su interacción con el tiempo y el clima. En verano es, en palabras de Plensa, «una celebración a la vida»[26] en la que hay ruido, confusión y gente duchándose en los chorros de agua. En invierno, sin embargo, se convierte en una especie de jardín zen. Chicago está cubierto de nieve y en la plaza solo emergen las dos torres con las caras sonrientes de sus ciudadanos. Se trata de una versión invernal del vídeo en la que las caras no «soplan» agua y que también se activa el resto del año cuando el viento sopla demasiado fuerte. Técnicamente se trata de una pieza muy compleja, aunque al mirarla parezca sencilla.

Cabezas totémicas. Espiritualizando el pensamiento

Para adaptar los rostros del archivo fotográfico de ciudadanos de Chicago a las torres alargadas de *The Crown Fountain*, Plensa se vio forzado a estilizarlos, algo que se ha convertido en una constante en sus obras de cabezas femeninas que viene realizando desde el año 2009. Plensa alarga estas cabezas con el fin de espiritualizarlas. Las imágenes originales que utiliza para estos retratos a gran escala corresponden a niñas de entre nueve y doce años. Es el momento en que se encuentran en transición: han dejado de ser niñas pero todavía no son mujeres. Es una fase de tránsito en la que la belleza cambia a gran velocidad. Los ojos cerrados de estas niñas, como los de las estatuas búdicas, invitan a la introspección, a mirar hacia dentro. Reclaman ese estado meditativo, de hipnagogia y ensoñación, en el que todo es posible. Apuntan a momentos de recogimiento e inspiración, de reencuentro con nuestro ser más esencial. Plensa parece

crear belleza exterior con el fin de despertar la belleza interior, para que emerja «algo superior, espiritual, divino, algo que nos transciende y que es inherente al ser humano».[27]

Las cabezas son para Plensa contenedores del alma, la dimensión espiritual del ser humano. De apariencia totémica, la mayoría de ellas son de dimensiones monumentales y blancas, cubiertas con una capa de polvo de mármol que recoge la luz blanca y cristalina e intensifica el carácter irreal de ensoñación de las obras. *Dream* (2009), fue creada para instalarse en la localidad minera de St. Helens. El título se inspira en un comentario que le hizo a Plensa un antiguo minero en un pub del pueblo: «Cuando estás a más de 300 metros de profundidad, la oscuridad es tan profunda que la luz se convierte en un sueño».[28] *Echo*, de 2011, instalada en Madison Square Park, en Nueva York, está inspirada en Eco, la ninfa que enamoró a Narciso y a la que Zeus castigó por ello a no poder pronunciar más sus palabras, sino solo a repetir la voz de los otros. Echo, como el resto de cabezas femeninas, invita a mirar hacia dentro, a meditar las palabras que pensamos y pronunciamos para evitar repetir sin sentido las palabras ajenas. *Olhar nos meus sonhos* (Awilda), de 2012, fue una pieza que se instaló temporalmente en la playa Botafogo de Río de Janeiro. El sol amanecía detrás de ella, pero empezaba a iluminarla conforme avanzaba el día. Cuando la retiraron creó un gran vacío entre los habitantes de Río, pues en el breve lapso de tiempo en que estuvo instalada llegó a conseguir formar parte de su paisaje cotidiano. Por eso Plensa afirma que algunas obras «empiezan cuando acaban»: cuando se hace presente su ausencia es cuando se las empieza a valorar de verdad.

ANISH KAPOOR

Dentro del cuerpo de la diosa

> *El vacío es verdaderamente un estado interior. Tiene mucho que ver con el miedo, entendido en términos edípicos y más aún con la oscuridad. No hay nada tan oscuro como la tiniebla interior. Ninguna negrura es tan oscura…*
>
> Anish Kapoor

Anish Kapoor (Bombay, 1954) parece atraído irremediablemente por el vacío y la penumbra de lo telúrico. La oscuridad de las obras de Kapoor es similar al interior de la diosa egipcia Nut, que engullía al sol cada atardecer, al tiempo que su cuerpo se convertía en una noche estrellada. El vacío, del que tantas veces habla Kapoor, es el útero cósmico de Nut, que alberga en sí mismo todas las potencialidades. El mismo Kapoor reconoce que sus esculturas remiten al «espacio del más allá»,[29] un vacío germinal e ilusorio. Como sucede en el arte icónico tradicional, casi todas sus obras son frontales: no pueden «dar la espalda a Dios». Cuestionan el tema del origen primordial, supuran fecundidad y abundancia.

Lo sublime o el reverso de la luz

Kapoor trata el tema del vacío como si fuera el reverso del universo macrocósmico y el de su equivalente microcósmico, el ser humano. Oscuridad nocturna, estrellada, que recuerda a los agujeros negros del espacio y al miedo a ser engullidos que se despierta a nivel celular.

> El vacío tiene muchas presencias. Su presencia como miedo tiende a la pérdida del sujeto, va del no-objeto al no-sujeto. De alguna manera es la idea de ser consumido por el objeto, o en el no-objeto, en el cuerpo, en la cueva, en el útero… Siempre me ha atraído el miedo, la sensación de vértigo, de caída, de ser arrastrado hacia el interior. Esta es la concepción de lo sublime que invierte la idea de unión con la luz. Es una inmersión, una especie de volverse del revés. Es una visión de la oscuridad, en la que el ojo no está seguro, hacia la que la mano se vuelve con la esperanza de tocar, y en la que solo la imaginación tiene la posibilidad de escapar.[30]

Sin embargo, el vértigo ante lo desconocido y abismal se transforma y transfigura con el solo hecho de descubrirlo, es decir, girarlo, darle la vuelta. Kapoor reconoce su atracción al concepto del miedo, la sensación de vértigo y de caída. La atracción irresistible de la gravedad. Su obra puede ser, en parte, un intento de exorcizar ese miedo, temor que, por otro lado, forma parte de nuestra naturaleza instintiva. El miedo primigenio a lo desconocido, el terror hacia lo misterioso acompaña al ser humano desde sus orígenes. Hemos visto que Rudolf Otto atribuye el temor reverencial al encuentro con el numen. Lo numinoso como lo sublime, atrae y repele, causa fascinación y temor a un tiempo. Algo que también sucede con las obras de Kapoor, que o bien te acorralan con su magnificencia o bien intentan absorberte hacia su interior. Sus heridas, fisuras, agujeros, concavidades ejercen un efecto de atracción como si quisieran devorarnos. A la diosa Kali, venerada en India como una forma vaginal, se le atribuye también una doble naturaleza: la de dar la vida y la de arrebatarla, se nace de su vientre y se regresa a él. Su poder y potencia indiscutibles nos hacen sentir humildes, insignificantes, algo que también sucede con las obras de gran escala de Kapoor.

El otro lado, el reverso de la luz, es la oscuridad. La tradición mística contempla esta oscuridad fértil y fecundadora como una tiniebla. La vía negativa de místicos como el Areopagita o Juan de la Cruz defiende esta tiniebla, noche oscura, como la única posibilidad de ver a Dios. La tiniebla, la penumbra misteriosa, la luz crepuscular del romanticismo, es la misma luz oscura que Kapoor utiliza cada vez con más frecuencia en sus obras. El rojo es para él como el sol del atardecer romántico, la antesala del negro y de la noche.

La eclosión del color. La aventura amorosa cósmica

El *hierosgamos*, el matrimonio sagrado o aventura amorosa cósmica está presente en toda la trayectoria de Kapoor. En sus primeras obras, realizadas entre 1979 y 1983, las formas redondeadas se yuxtaponen a los elementos rectilíneos, variaciones fálicas y vaginales del icono hindú *lingam-yoni*.[31] El cuerpo, según dice el mismo Kapoor, es «una entidad cosmológica que alberga en su interior un retrato del Universo».[32] Las obras de estas series tempranas están espolvoreadas de pigmentos de colores primarios a los que Kapoor otorga su propia simbología. El rojo es símbolo del cuerpo, de la sangre, del

nacimiento, la muerte y la vida. El amarillo es un elemento apasionado y expresivo del rojo, su esencia solar, llameante, amorosa y extrovertida. El blanco corresponde a la pureza y a la castidad como un intento de negar los colores del cuerpo. El azul es el elemento espiritual y trascendente, más fecundo y creativo que el blanco. Kapoor sostiene que el acto de esparcir los pigmentos de color sobre las obras es una forma de distanciarse de ellas, de borrar su huella humana y de darles un carácter autónomo o «autogenerado». De forma similar, los rituales hindúes reconocen el carácter sagrado de los elementos naturales al esparcir color sobre ellos. El color pulverizado hace visible lo invisible, visibiliza la sacralidad de los objetos. El pigmento espolvoreado difumina los límites de las esculturas de Kapoor y les da un efecto de levedad. La esponjosidad del pigmento puro, de alguna forma, desmaterializa el objeto o, lo que es lo mismo, lo espiritualiza.

El lugar interior. Cuerpo y santuario

Los colores saturados primarios de estas esculturas de Kapoor atrapan la mirada, agudizan la percepción y generan «sensación de lugar». El momento decisivo en la trayectoria de Kapoor se da cuando decide «desplazar ese lugar al interior de los objetos» y volverlos transitables, decisión que requiere una consecuente alteración de la escala de sus obras que crecen hasta convertirse en «santuarios». El lugar interior, dice Kapoor, «es un espacio mente-cuerpo, un santuario individual». Al convertir el cuerpo en santuario, Kapoor no hace sino actualizar la tradición cosmogónica hindú que parte del cuerpo divino de *Purusha,* el ser primordial, para levantar el templo.

De la luz a la oscuridad. El descenso a la caverna

Lo que estoy haciendo parece encontrarse en la oscuridad o acercase a la oscuridad. La visión platónica de la civilización moviéndose desde la oscuridad a la luz no parece ser mi aventura particular. Parezco estar moviéndome desde la luz hacia la oscuridad.

Anish Kapoor

Para poder «ver», invocar la visión reveladora, nuestros antepasados prehistóricos hicieron el mismo recorrido invertido que afirma transitar Kapoor de la luz del día a la oscuridad de la caverna. Las fisuras, los umbrales, los vacíos que crea Kapoor, parecen querer absorber al observador hacia el interior, hacia lo profundo, abducirlo contemplativamente a un mundo intrauterino donde el estremecimiento y el éxtasis del encuentro son posibles. Volver al interior de la caverna, el viaje a los mundos inferiores del chamán, el aislamiento de los templos de Asclepio, devienen iniciaciones necesarias para ver la luz. La vida que colapsa en el encuentro de un espermatozoide y de un óvulo brilla en la oscuridad del útero matricial.

Las primeras imágenes zoomórficas surgieron precisamente de este descenso al interior de la cueva. Descenso o caída por el que Kapoor se siente atraído, como si las paredes de la piel interior de sus obras fueran a gestar su propio y continuo nacimiento. Úteros

cósmicos o cosmos uterinos de membranas rojizas que no solo nos conducen al interior de nuestro cuerpo, sino que se dilatan, se expanden poco a poco a una dimensión superior, como si quisieran ser o identificarse con la gran membrana cósmica, el cielo estrellado de Nut.

Svayambh. Alumbrado por sí mismo

Las obras de Kapoor se alumbran por sí mismas, son *svayambh*, autogeneradas, concepto que utiliza para hablar de su proceso creador y que se contrapone a *rupa,* aquello que ha sido hecho e impuesto por el ser humano. A Kapoor le gusta «mantener la distancia» entre él y sus obras. Obras que están vivas y que continúan estándolo en su ausencia. Algunas de ellas sufren transformaciones explícitas, como la obra del mismo título *Svayambh*, de 2006, que consiste en un tren de vaselina roja, pintura y cera que recorre los espacios del museo dejando rastros rojizos en las lindes de las puertas que atraviesa. Las obras de superficie pulida o especular sufren transfiguraciones menos explícitas al reflejar de forma continua y cambiante el entorno que las rodea. Obras como *Cloud Gate* (2004-2006), y *Sky Mirror* (2007), mudan conforme cambia la luz del día y las personas acuden a mirarlas.

Pero más allá de esta autonomía e independencia que Kapoor confiere a sus obras, intuimos que tras la palabra *Svayambh* se encuentra la idea de que el creador, el artista, es una especie de parturienta, alguien que únicamente favorece el nacimiento de algo que está latente en ese vacío cósmico, oscuro y primigenio, origen de toda cosmogonía. En el caso de Kapoor, es más apropiado hablar del artista como gestador, como alguien que se embaraza de la obra y la da a luz. La obra *When I'm pregnant,* de 1992, consiste en una semiesfera blanca que emerge de una pared blanca, y trata directamente del carácter fértil de la persona creadora. Kapoor reconoce que gran parte de su imaginario es femenino. De algún modo, confirma la idea del sermón del Maestro Eckhart (1260-1328): para poder concebir lo numinoso más allá de ser virgen es imprescindible ser mujer. Así pues, las obras resultantes de esta concepción imaginal son sin duda *Svayambh,* generadas milagrosamente, justo como sucedía en el origen en el que todo era potencia y posibilidad. Crear es para Kapoor una forma de revivir el mito primigenio e invocar el misterio numinoso que impregna toda cosmogonía.

JAMES TURRELL

Las cortinas y la vía láctea

James Turrell fue concebido en Los Ángeles una noche de 1942. No hacía mucho que se había declarado la guerra a Japón y se temía la posibilidad de un ataque en la costa oeste de EE.UU.. Esa noche hubo un incidente y las posiciones antiaéreas abrieron fuego. Nunca se llegó a saber si el ataque fue real o imaginario. Los padres de James Turrell celebraban que habían acabado la construcción de una habitación en la segunda planta de la casa. El padre de Turrell la utilizaba para alimentar a los pájaros, a los que llamaba

imitando su canto. Esta habitación, que tenía ventanas en los tres lados y ofrecía una vista de 270º, acabó siendo el dormitorio de Turrell.

Quizá como consecuencia del incidente de esa noche misteriosa, las ventanas de Los Ángeles tenían que ser cubiertas con cortinas oscuras al anochecer. A Turrell le gustaba cerrarlas durante el día y crear una cámara oscura en su habitación. Con solo seis años de edad, cogió una aguja y se dedicó a perforar las cortinas, creando así constelaciones. De este modo conseguía ver las estrellas dentro de su cuarto y en pleno día. Esta anécdota infantil es muy significativa si se considera que Turrell ha dedicado su vida a agujerear la tierra, a crear fisuras que hagan descender el cielo, a aproximarnos las estrellas y hacer más visible el cosmos. El mismo Turrell reconoce que su interés por «volar, el viaje y el cielo» no es muy diferente del síndrome de Peter Pan de muchos artistas. «No queremos crecer porque queremos tener una vía donde lo imaginario puede ser "real" tanto como aquello que es comúnmente considerado como realidad».[33]

Los tembladores que saludan la luz. Cuáqueros

La forma en que hago mi trabajo, sin noción de imagen, está vinculada a mi educación cuáquera. Los cuáqueros tienen un lugar, una «casa de encuentro» donde vas a interiorizar y a saludar la luz.

James Turrell. *Reencontres 9*

Si entramos en uno de los *Skyspaces* que Turrell ha creado por todo el mundo nos invadirá enseguida la sensación de entrar en un lugar lleno de misterio. Como sucede al entrar en un templo, estos espacios reclaman silencio e invitan a interiorizar. Solo la luz se cierne sobre el visitante, penetrando el interior por su óculo abierto. En ese sentido, los *Skyspaces* son semejantes a las «casas de encuentro cuáqueras» que Turrell ha diseñado con aberturas al cielo. Ambos espacios funcionan como ojos que llevan la luz exterior al interior.

La trayectoria artística de Turrell se ve, en gran parte, influida por su educación cuáquera conservadora. La religión cuáquera fue fundada en Inglaterra por George Fox (1624-1691). La palabra cuáquero quiere decir temblador. Aunque ellos mismos se llamaban «los amigos», se cree que se les acabó denominando cuáqueros por las convulsiones y temblores que experimentaban en sus encuentros. Los cuáqueros pretenden revivir las experiencias del cristianismo primitivo y creen en la contemplación numinosa sin mediación. La experiencia mística y el temblor ante lo numinoso es algo que puede experimentar cada persona en su interior. Se considera el cuerpo como un templo al que hay que penetrar para saludar la luz. Los cuáqueros son iconoclastas, y sus salas de reunión están vacías. Consideran que la imagen puede interponerse en el contacto directo con lo divino. De un modo similar, las obras de Turrell no se ocupan del objeto ni de la imagen, sino que quieren destacar la «experiencia pura de la luz».

> Si insertas una imagen en la luz tendrás una película. Pero al contar una historia se reduce el poder de la luz de detener y transformar lo real y de hacernos pensar en realidades más allá de esta. No es que rechace la imagen, es que quiero el poder de la luz. Y quiero destacar que esta experiencia pura puede ser muy emocional.

La luz es la revelación. Mendota Hotel

La luz no es tanto algo que revela como la revelación en sí misma. James Turrell. *A retrospective*

James Turrell se graduó en la Universidad de Pomona en 1965, especializándose en psicología de la percepción y realizando cursos extensivos completos de arte, matemáticas y astronomía. Un día, estando en una clase de historia, en la universidad, tuvo un momento revelador. Los profesores presentaban un desarrollo del arte occidental y se discutía sobre la representación de la luz en Rembrandt, Vermeer, Turner y los impresionistas. Se proyectaban imágenes de estos artistas sobre una pantalla de sílice que devolvía un resplandor extremadamente brillante. Entonces, Turrell se fijo en el rayo de luz que surgía del proyector y empezó a reflexionar sobre la luz, no solo como un medio que nos permite ver, sino como un elemento al que mirar.

Entre 1966 y 1974, Turrell alquiló el Mendota Hotel, en Santa Mónica, pintó todas las paredes de blanco y cerró todas las ventanas. Poco a poco fue abriendo pequeñas rendijas de forma que algunas habitaciones se convirtieron, como el dormitorio de su infancia, en cámaras con múltiples estenopos. Las luces de los semáforos y del tráfico nocturno penetraban las habitaciones. Turrell empezó a experimentar solo con la luz, con la fisicidad de la luz que es capaz de llenar y habitar el espacio. El Mendota Hotel fue la matriz de sus primeras instalaciones, el lugar donde Turrell empezó a «atesorar la luz», ese «elixir precioso».[34] En las series *Projection pieces,* Turrell usaba un proyector de alta intensidad para emitir rayos de luz que generaban formas geométricas creando una ilusión de tridimensionalidad. Estas instalaciones evolucionaron hacia situaciones más arquitectónicas en las que experimentaba con construcciones espaciales superficiales. En las series *Shallow space constructions* crea campos de color vibrantes y porosos que recuerdan las pinturas de su admirado Rothko.

Turrell, como hicieron los impresionistas antes que él, cuestiona en estas piezas el acto de ver, la percepción pura y subjetiva de la luz y el color. Goethe se hubiera entusiasmado si hubiera llegado a ver estas obras que escapan a cualquier tipo de mirada objetiva e invitan al observador a experimentar el color, a sentirlo emocional, psíquica y espiritualmente.

Templo exterior, templo interior. Skyspaces

Volar es una fuente de inspiración para mí, de alguna manera el cielo es mi estudio. James Turrells. *Passageways*

James Turrell adora volar. Desde su adolescencia se ha dedicado a diseñar, restaurar y pilotar aviones. Los *Skyspaces* fueron una forma de unir sintéticamente todas sus motivaciones e intereses. «Volar existía como una fuente (de inspiración) pero solo pude empezar a incorporarla en mi trabajo como artista con los *Skyspaces*».[35] Estas construcciones le permitieron unir el cielo y la tierra, la visión interior y la exterior. Los espacios que crea Turrell son la herramienta que le permite modelar la luz. «Lo que es interesante de la luz es que es difícil de modelar; tu puedes modelar el barro con tus manos y esculpir madera y piedra, pero no puedes trabajar la luz de esta manera»,[36] dice

Turrell. Turrell involucra la arquitectura del espacio para poder dar forma a la luz. Las paredes internas de estas cámaras arquitectónicas son tremendamente lisas, pulidas, perfectas, para que apenas las notemos y no desvíen nuestra atención de lo que realmente importa: la contemplación de la luz.

Los *Skyspaces* no solo surgen de la pasión de volar de Turrell, sino que también sincretizan la tradición arquitectónica del templo exterior con la premisa cuáquera del templo interior. Como los cuáqueros son pacifistas, Turrell fue objetor de conciencia y se le encargó la misión de rescatar monjes budistas durante la invasión china. Las imágenes aéreas de los estupas budistas que vio al sobrevolar el Tíbet, quedaron grabadas en su memoria como formas tradicionales y mediadoras entre el cielo y la tierra. El pasaje funerario irlandés *Newgrange*, el monumento megalítico de *Stonehenge*, las pirámides egipcias y mayas, también han sido fuente de inspiración para el diseño de los *Skyspaces*. Pero más allá de las formas cupulares, escalonadas, piramidales, de estos templos y monumentos, centros del mundo, lugares de recogimiento y visión, lo que más atrae a Turrell es que en ellos «se rendía culto a las estrellas».[37]

La luz de los sueños. Ganzfeld Pieces

La luz que interesa a Turrell es una luz que sucede en el interior, en el sueño lúcido, donde «hay una mayor lucidez y sentido del color que con los ojos abiertos». Este lugar donde el ver de la imaginación y el «ver del mundo externo se encuentran y es difícil diferenciar el ver desde dentro del ver desde fuera».[38]

> Yo siempre he querido hacer una luz que se parezca a la luz que ves en tus sueños. Por la forma en que esta luz infunde el sueño, la forma en que la atmósfera se colorea, la forma en que la luz emana de las personas con auras y cosas como estas… No vemos la luz así normalmente. Pero todos la conocemos. Así que no es un territorio extraño, o una luz extraña. Me gustaría tener este tipo de luz que nos recuerda a otro lugar que conocemos[39].

Las *Ganzfeld pieces* están inspiradas en una técnica alemana del mismo nombre que se diseñó para probar la percepción extrasensorial de las personas. Como en ellas, Turrell aísla al espectador de forma que no tenga referencias espaciales y pueda dilatar su Cuerpo de Percepción. Quien quiera experimentar alguna de estas obras tiene que desplazarse hacia su interior. En las piezas, que son celdas o cabinas perceptuales como *Alien Exam* (1989), *Gaswork* (1993), *Bindu Shards* (2010), la persona se tumba en una camilla que se desliza dentro de la esfera y, durante quince minutos, se sume en el ambiente envolvente de una luz cambiante y coloreada muy similar a la de los sueños y visiones. La combinación de cadencias luminosas y el aislamiento provoca a quien lo experimenta sensaciones de bienestar, levedad y flotabilidad.

Abrir la puerta del cielo. Roden Crater

Yo no soy un artista de la tierra, estoy totalmente involucrado en el cielo. James Turrell. *A retrospective*

En 1974, Turrell ganó una beca Guggenheim con la que se dedicó a sobrevolar el desierto de Arizona buscando un lugar «de gran fuerza y poder». Como otros artistas coetáneos del *Land Art*, Turrell sintió la atracción por los parajes desérticos, inexplorados e iniciáticos. Tras siete meses de búsqueda, una tarde de noviembre, encontró el *Roden Crater,* un volcán extinto en el Painted Desert (Desierto Pintado) de 400 000 años de antigüedad. Han pasado más de 40 años desde aquel día, en los que Turrell ha estado llevando a cabo la titánica tarea de «aproximar la inmensidad del cosmos al espacio tangible de la experiencia humana».[40] Poco a poco, ha ido horadando el cráter, creando un conjunto de veinte cámaras que atestiguan los eventos lumínicos y los sucesos celestiales en diferentes momentos del día y de la noche.

El *Roden Crater* no puede sino recordarnos en cierta forma al Mendota Hotel, con sus múltiples habitaciones para observar la luz, pero todavía más atrás en el tiempo. Trae a la memoria aquella cortina que era un colador de múltiples agujeros, mirillas a una luz antigua y lejana durante la noche y un firmamento cercano durante el día.

Hay estancias, como la *Fumarole,* que se transforma en una cámara oscura a través de la que se puede ver proyectada la imagen del Desierto Pintado. Otras, como *South Space,* facilitan la observación de las estrellas. Los largos túneles que comunican con *Sun and Moon Space* actúan como telescopios que proyectan las imágenes del sol y las fases de la luna; en su conjunto, los túneles y *Sun and Moon Space* son una cámara estenopeica monumental. Hay, también, una cámara especialmente diseñada para ver el amanecer, *East Chamber,* y otra para ver el atardecer, *West Chamber*. En el centro del cráter, una abertura circular con forma de ojo, el *Eye Crater,* parece escudriñar el cielo al mismo tiempo que se abre al interior de la tierra. Como en tantos otros *Skyspaces,* esta cámara vidente se convierte al mismo tiempo en un lugar de visión. Su óculo, como el del Panteón de Roma, permite la visión, no solo porque deja entrar la luz exterior, sino porque convierte a quien mira en un templo, en un cuerpo sacralizado, un microcosmos. Como en un efecto de muñecas rusas, la visión se interioriza al mismo tiempo que se abre y se eleva para atravesar el óculo de la cámara, «el tejado de la casa».

Como en el rito ancestral chino y europeo, «abrir la puerta del Cielo»,[41] la luz que penetra las aberturas de las cámaras del Roden Crater actúa como indicador para que el Cuerpo de Percepción pueda elevarse al cielo. Turrell, con sus *Skyspaces,* facilita el viaje para que este pueda ser realizado en vida, viendo la luz, sintiendo su proximidad y devolviendo ese gesto generoso, que invita a alzarse para el encuentro. Esta *opera magna* sintetiza toda una trayectoria de trabajo e investigación sobre la luz, una luz que es presencia viva, física y espiritual a un tiempo.

El arte es la respuesta

El arte es la respuesta. El arte tiene ese tremendo optimismo y certeza.
Decidir ser un artista es un acto muy esperanzador.

James Turrell

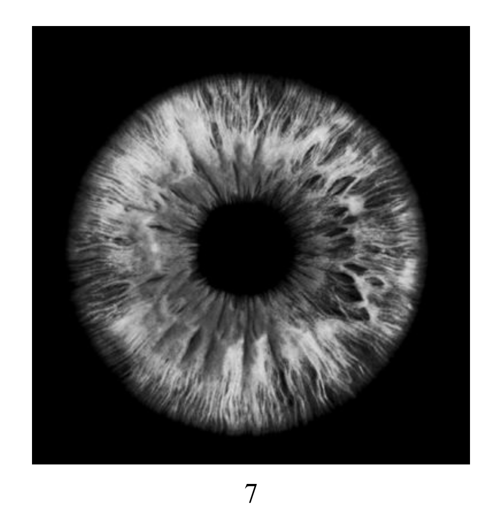
Turrell asegura que para ser artista hay que ser tremendamente optimista. El hecho de que esto lo afirme un creador que, hace cuarenta años, tuvo la visión de transformar un volcán en un observatorio del cielo, no hace más que confirmar su hipótesis. Los artistas, a diferencia de los científicos, no buscan respuestas cerradas, sino que, más bien, proponen preguntas, como ventanas abiertas para que cada uno mire, vea y conozca a través de su propia experiencia. Para Turrell el arte trata de comunicar algo inefable, un vuelo a lo desconocido, el temblor de gozo y de belleza ante el misterio, algo que es mejor vivir por uno mismo.

> Cuanto más extraordinaria es tu experiencia de vuelo, más difícil es comunicar esta experiencia a los otros. Tu experiencia es de tal calibre que es demasiado difícil hablar de ella. Parece sin sentido intentar transmitirla. Sería mejor enviar a los otros a que vuelen ellos mismos. La idea del *Bodhisattva*, el que vuelve e incita a los otros al viaje, es de alguna manera la tarea del artista.[42]

Él mismo realiza este viaje de ida y vuelta. Turrell vuela por el cielo, lo ve, lo conoce de cerca, le encanta planear en su avión, pero después de cada viaje vuelve y aterriza para contarlo. Como aquello que ha visto es casi imposible de comunicar con palabras, crea *Skyspaces, Observatorios del Cielo,* para que nosotros, de algún modo, también podamos alzar el vuelo, dilatar la mirada y elevar el Cuerpo de Percepción.

1. Conversación de Bill Viola con Otto Neumaier y Alexander Pühringer, *Volver a ponerlo todo junto*, 1992; B. Viola, *Las horas invisibles,* Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007, p. 96.
2. B. Viola, Entrevista con el vídeo-artista, https://www.designboom.com/interviews/bill-viola/ (consultada el 20 de marzo de 2018).
3. M. Kidel (dir.), *Bill Viola. The eye of the Heart. A portrait of the artist,* BBC y ARTE France, 2002.
4. Entrevista a Bill Viola: *Tuve la suerte de ser rescatado de morir*, http://blogs.elpais.com/con-arte-y-sonante/2013/06/bill-viola-tuve-la-suerte-de-ser-rescatado-de-morir.html (consultada el 20 de marzo de 2018).
5. *El neoyorquino Bill Viola, padre del vídeoarte, gana el Premi Catalunya,* https://www.elperiodico.com/es/actualidad/20090512/el-neoyorquino-bill-viola-padre-del-videoarte-gana-el-premi-catalunya-125552 (consultada el 20 de marzo de 2018).
6. B. Viola Interview, *Cameras are soul keepers,* https://www.youtube.com/watch?v=uenrts2YHdI (consultada el 20 de marzo de 2018).
7. B. Viola, Entrevista con el vídeo-artista, https://www.designboom.com/interviews/bill-viola/ (consultada el 20 de marzo de 2018).
8. B. Viola, Entrevista, *Tecnología y trascendencia,* https://www.caimanediciones.es/entrevista-bill-viola-caiman-cdc-22-dic-2013/ (consultada el 20 de marzo de 2018).
9. B. Viola Interview, *Cameras are soul keepers, op. cit.*
10. Ibíd.
11. Ibíd.
12. M. Kidel (dir.), *Bill Viola. The eye of the Heart. A portrait of the artist, op. cit.*
13. R. Bellour, *An Interview with Bill Viola,* octubre, vol. 34, pp. 91-119, http://johnstuartarchitecture.com/Spring_2009_Video_Readings_files/Bellour%20Interview%20with%20Bill%20Vi (consultada el 20 de marzo de 2018).
14. Entrevista con el video artista, https://www.designboom.com/interviews/bill-viola/ (consultada el 20 de marzo de 2018).
15. Viola, Bill. *Las horas invisibles, op. cit.,* p. 94.

16. Ibíd., p. 94.
17. https://www.blainsouthern.com/artists/bill-viola (consultada el 20 de marzo de 2018).
18. Idea planteada en O. Eliasson, *Leer es respirar, es devenir. Escritos de Olafur Eliasson,* Barcelona, Gustavo Gili, 2012, p. 76.
19. O. Eliasson, *An enciclopedia,* Colonia, Taschen, 2008, p. 13.
20. O. Eliasson, http://www.elcultural.com/revista/arte/olafur-Eliasson/33229 (consultada el 20 de marzo de 2018).
21. O. Eliasson, *Leer es respirar, es devenir. Escritos de Olafur Eliasson, op. cit.,* p. 78.
22. O. Eliasson, *An I for an Eye*, https://www.nytimes.com/2006/11/05/magazine/05matter.html (consultada el 20 de marzo de 2018).
23. J. Plensa, http://jaumeplensa.com/bibliography/press-pdf
24. Digimag, *The poetics of the Intangible. A Conversation with Jaume Plensa*, http://digicult.it/design/the-poetics-of-the-intangible-a-conversation-with-jaume-plensa/ (consultada el 20 de marzo de 2018).
25. J. Plensa, *In Jaume Plensa's Worksop, speech and matter,* Ars Magazine, julio-septiembre, 2010.
26. Digimag, *The poetics of the Intangible. A Conversation with Jaume Plensa*, http://digicult.it/design/the-poetics-of-the-intangible-a-conversation-with-jaume-plensa/ (consultada el 20 de marzo de 2018).
27. J. Plensa, *Olhas nos Meus Sonhos (Awilda),* https://www.youtube.com/watch?v=Z4bcPHdnTYg (consultada el 20 de marzo de 2018).
28. J. Plensa, *Mi obligación es crear belleza.* La Vanguardia Cultura, 30 de enero de 2011.
29. A. Kapoor, *Anish Kapoor*, Londres, The British Council, 1990, p. 46.
30. A. Kapoor, *Anish Kapoor*, Museo Guggenheim, Bilbao, Madrid, Turner, 2010. p. 168.
31. En la iconografía hindú, los sexos aunados de Shiva y Kali se representan sobre todo en el icono *lingam-yoni,* una figuración del falo y la vagina cósmicas, entregados al abrazo sexual, que genera el universo de forma activa y de forma continua.
32. A. Kapoor, *Anish Kapoor, op. cit.,* p. 44.
33. J. Turrell, *Air Mass*, Alemania, Londres, The South Bank Centre, 1993.
34. J. Turrell, *El vendedor del cielo,* https://elpais.com/diario/2009/03/21/babelia/1237593967_850215.html (consultada el 20 de marzo de 2018).
35. J. Turrell, *Rencontres* 9, París, Almine Rech/Images Modernes, 2005, p. 72.
36. Ibíd., p. 50.
37. J. Turrell, *Entrevista a James Turrell* por Elena Vozmediano, http://elena.vozmediano.info/entrevista-a-james-turrell/ (consultada el 20 de marzo de 2018).
38. J. Turrell, *A Retrospective*, Los Ángeles, Los Ángeles County Museum of Art, 2013, p. 95.
39. Ibíd., p. 95.
40. *Interview with James Turrell,* https://www.interviewmagazine.com/art/james-turell (consultada el 20 de marzo de 2018).
41. Recordemos que cuando alguien moría se procuraba que hubiese un espacio abierto al cielo, una chimenea o un agujero en la pared; si no lo había, se rompía el techo para que el espíritu de la persona pudiera ascender sin dificultad. M. Eliade, *El vuelo mágico y otros ensayos, op. cit.,* p. 199.
42. Turrell, James. *Air Mass.* Edición : Mark Holborn. Alemania, Londres: The South Bank Centre, 1993



7

OCLUSIÓN DE LA MIRADA
A modo de indicios concluyentes

La oclusión de la mirada, el cierre de este trabajo, retoma los puntos esenciales, las aportaciones de sentido que han ido emergiendo durante su desarrollo. Pero previamente, a modo de indicios concluyentes, queremos completar nuestro diagrama con lo que, consideramos, es el conocimiento reflexivo. Un tipo de conocimiento que no surge de la experiencia directa y completa del Cuerpo de Percepción, sino que se queda a medio camino del saber y de su transmisión. A pesar de que los campos de reflexión no son temas nucleares de nuestra investigación, estas derivas del saber y del conocimiento acaban completando nuestro diagrama sinóptico.

También retomamos la cuestión de la inspiración que ya planteábamos en la apertura, como el eje que vertebra nuestro diagrama y que a su vez se despliega en el eje de las epifanías y de las intuiciones, entendidas como variantes del mismo fenómeno inspirador.

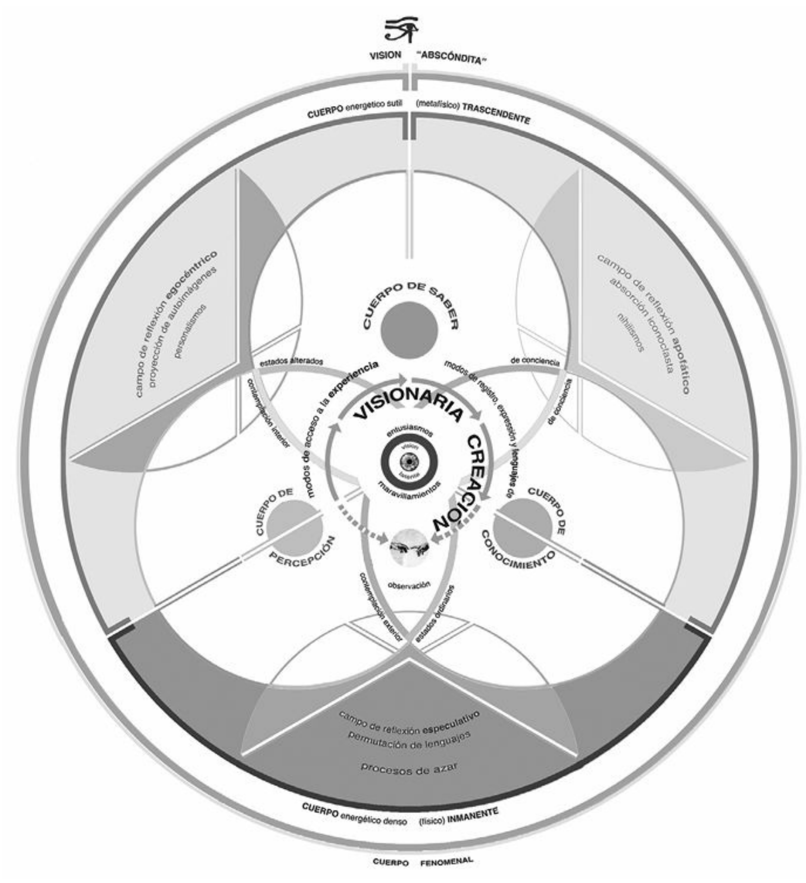
Entre la inspiración y la espiración, la apertura y la oclusión, se ha desarrollado este estudio. En sintonía con la imagen de los ojos abiertos del *Avatar* que aparece en la portada, esperamos haber abierto la posibilidad a una nueva mirada, más sensitiva y creativa o, al menos, haber dejado constancia de sus múltiples y potenciales actualizaciones y registros.

SOBRE EL CONOCIMIENTO REFLEXIVO

La interpretación indirecta del sentido

Se puede asediar la Realidad estando inmerso en ella, penetrándola con la experiencia y la mirada al tiempo que somos penetrados por ella. Esta es, como hemos visto, la vía del chamán, del místico y del creador. No obstante, el sentido de la Realidad puede conocerse de forma indirecta, reflexiva, a través del reflejo de los testimonios de aquellos que la perciben de forma directa. Este es el atajo que toman algunas personas que o bien se encantan en ese traspasar que, como decía Teresa de Ávila, provoca gozo y dolor, sin llegar a acceder en profundidad al campo de saber, o bien, habiéndolo traspasado, se quedan encandilados con las visiones y estados que experimenta del Cuerpo de Saber y no llegan a traducir su experiencia en Cuerpo de Conocimiento. En última instancia, encontramos a todas aquellas personas que atisban el campo del saber a través de la

contemplación de las obras del Cuerpo de Conocimiento sin llegar a elevarse en la contemplación directa del sentido que las inspiró. Su conocimiento será, por tanto, reflexivo, ya que no perciben directamente la luz, sino sus destellos. Consideramos el papel y el valor de este tipo de conocimiento reflejo y lo incluimos en nuestro diagrama, pero situamos las distintas derivas en la periferia, porque creemos que están alejadas del núcleo o «visión latente», descentradas, al no realizar el desplazamiento completo que atraviesa el campo de saber para devenir Cuerpo de Conocimiento.



Para completar nuestro diagrama sobre los modos de acceso, la experiencia visionaria, los modos de registro, expresión y lenguajes de creación creemos necesario añadir los campos de reflexión: egocéntrico, apofático y especulativo. Estos campos de conocimiento reflejo son derivas, desviaciones del saber directo y experiencial; no participan del núcleo de la «visión latente» porque se quedan a medio camino, sin realizar el recorrido íntegro de ascenso y descenso al campo de saber y conocimiento; por ello los situamos en la periferia de nuestro diagrama.

LOS CAMPOS DE REFLEXIÓN

Viéndose ver

El oro falso existe porque hay oro auténtico.

Rumi

Hemos concluido nuestro diagrama sobre los modos de acceso, la experiencia visionaria, los modos de registro, expresión y lenguajes de creación. Se trata de un esquema sobre la experiencia del saber directo de la realidad en el que el movimiento de alzado al campo del saber se completa cuando se desciende y se registra la experiencia visionaria, creando un Cuerpo de Conocimiento. Pero hay derivas, desviaciones, atajos, que resultan ser callejones sin salida, la ilusión de creer que vemos, que estamos inmersos en el saber, cuando, en realidad, lo que hacemos es vernos ver, contemplarnos viendo, regocijarnos con los breves atisbos o vislumbres de inmensidad.

El siguiente extracto de Mariana Caplan describe los recorridos del caminante espiritual. Su obra *A mitad de camino* investiga este tipo de situaciones medianeras que se ensalzan como álgidas, cumbres y que se autovalidan como genuinas, sin contar con la iniciación y guía de un maestro o una tradición que la corrobore. Caplan hace una analogía del ascenso a la montaña, que es equiparable al desplazamiento de alzado al campo de saber de nuestro diagrama. En ella explica cómo la mayoría de las personas viven al pie de la montaña, en el llano, donde la vida es más fácil, donde no se requiere esfuerzo y voluntad; otros plantan sus tiendas en lugares más elevados a medida que son capaces de adaptarse al cambio de atmósfera. Más raros son los que han subido a la cumbre de la montaña y perciben desde esa perspectiva el mundo que les rodea; son un ejemplo de que la montaña puede escalarse. Todavía más raros, nos dice Caplan, son aquellos que, habiendo alcanzado la cumbre de la montaña, se dedican a guiar a otros «y viven una vida de constantes ascensos y descensos, caminando en peregrinaje de montaña en montaña, con paciencia y compasión, mostrando el camino de la montaña».

> La verdadera vida espiritual es para pocos. Muchos buscadores de la verdad son sinceros y se esfuerzan en serio, pero la confrontación con el ego exigida por el sendero es más de lo que la mayoría de la gente es capaz de soportar, pues no es eso lo que desea. A pesar de nuestra imagen de nosotros mismos como escaladores experimentados, muchos practicantes espirituales —o lo que imaginemos ser— se hallan viviendo todavía en las estribaciones. Somos sinceros en nuestros deseos de ascender la montaña, pero intuitivamente sabemos el precio que hay que pagar…
>
> Como escaladores inexpertos que intentan atravesar los Himalayas completos sin ni siquiera una brújula, se equivocan fácilmente en su estimación de dónde se hallan. Se convencen con facilidad de que están más lejos de lo que realmente están y pueden empezar a guiar a otros antes de estar preparados para hacerlo.[1]

Hemos denominado a estas equivocaciones, autoengaños y ensimismamientos, campos de reflexión, porque surgen del reflejo de lo que creemos ser y no de la experiencia directa de visión. El conocimiento reflexivo, como indica el término, hace referencia a un conocimiento o a un modo de conocer indirecto, por reflexión del saber. Se trata de un conocimiento que no se recibe por inmersión o contacto inmediato, sino que es reflejado, con lo cual es un conocimiento que pierde intensidad y a menudo es deformado por esa reflexión.

El primer campo de reflexión es el del *campo egocéntrico,* que equivale, siguiendo la analogía de Caplan, a plantar la tienda en mitad del camino de ascenso y estar convencido de haber alcanzado la cima. El segundo campo de reflexión es el que hemos denominado *campo apofático,* y corresponde con aquellos exploradores del saber que

coronan la cima y que se encandilan con sus vistas, sin decidirse a descender para testimoniar lo visto. El tercer campo de reflexión surge a partir del reflejo del Cuerpo de Conocimiento, conformado por creaciones genuinas que, como hemos visto, son fruto de la inmersión previa en el Cuerpo de Saber. En el *campo de reflexión especulativo,* el explorador quiere ahorrarse el camino de ascenso a la cumbre y se conforma con el relato del viaje.

Los campos de reflexión, según nuestro diagrama, se sitúan en la periferia de los tres cuerpos, en los límites del Cuerpo de Percepción, del Cuerpo de Saber y el Cuerpo de Conocimiento, movidos por un primer impulso del Cuerpo de Percepción al Cuerpo de Saber y al Cuerpo de Conocimiento pero desplazados de sus centros.

EL CAMPO DE REFLEXIÓN EGOCÉNTRICO

Proyección de autoimágenes. Personalismos

Siguiendo nuestro diagrama, nos situamos en la periferia del tránsito del Cuerpo de Percepción hacia el Cuerpo de Saber a través de los modos de acceso a la experiencia visionaria. Allí el conocedor se queda ensimismado en su propio estado, proceso o experiencia y queda desplazado de la vivencia directa en el campo de reflexión egocéntrico.

Lo denominamos así porque el conocedor hace de esa experiencia de tránsito al Cuerpo de Saber un valor intrínseco o incluso un poder. Valor o poder que el autor cree que son suyos, propios y que lo conducen a una exaltación del ego. Ahí el autor se queda en lo que podríamos llamar «un ensimismamiento activo», y aunque en parte ya está inmerso en el Cuerpo de Saber, raramente progresa más allá. La experiencia iluminativa lo hace sentir especialmente escogido y desarrollar un conocimiento por proyección de autoimágenes, dando a esas proyecciones egocéntricas valores absolutos por el simple hecho de creer que son sus imágenes.

Esto da lugar a comportamientos y actitudes egocéntricas en las que el autor, por falta de perspectiva, se arroga unas capacidades que, en su entusiasmo personalista, trata de imponer, induciendo a manifiestos dogmáticos, mesiánicos o salvíficos, llegando a extremos sectarios o simplemente a considerarse especialmente dotado o genio. Todo ello le sucede con fundamentos experimentales reales o por lo menos verosímiles, pero carentes de una formación de sentido tradicional, huérfano de un linaje de comprensión. Como nadie le ha aportado una visión de conjunto del proceso, muchos sensitivos o supuestos autores se quedan atrapados en un cierto nivel de inspiración. Ese campo de reflexión deforma el saber y lo lleva a un conocimiento excesivamente personalizado. No propone un conocimiento supraobjetivo, fruto de la creación genuina, sino que el conocimiento queda subjetivado a la personalidad de ese autor o conocedor.

EL CAMPO DE REFLEXIÓN APOFÁTICO

Absorción iconoclasta. Nihilismos

Una vez el Cuerpo de Percepción está inmerso y transformado en Cuerpo de Saber en la periferia del tránsito al Cuerpo de Conocimiento y, por tanto, en el tránsito para establecer un modo de registro de esa experiencia, se da otro campo de desviación que es el campo de reflexión apofático. Este campo aparece cuando el conocedor o autor entra en un estadio totalmente opuesto al campo de reflexión egocéntrico. Abrumado y anonadado por la experiencia del saber, por la inmersión en la misma, podríamos decir que se ahoga en ella, hasta el punto de perder cualquier atisbo de personalidad. En ese absoluto desprendimiento se sumerge en lo indecible o, dicho de otro modo, se siente incapaz del más mínimo pronunciamiento. Así, su capacidad de testimoniar lo vivido se disuelve y es absorbido por la iconoclasia más absoluta, dando lugar a un comportamiento nihilista por exceso de plenitud, no por carencia.

Este campo de reflexión puede suscitar aproximaciones exaltadas y entusiastas, pero sin ningún tipo de concreción, con lo cual, es un campo de reflexión que no desarrolla el descenso del Cuerpo de Saber al Cuerpo de Conocimiento, sino que se queda en ese interludio vivencial de desprendimiento y disolución en esa plenitud.

En las situaciones más extremas de ese campo de reflexión, el autor se queda «colgado», en suspenso; no quiere descender con configuraciones concretas de la experiencia.

El campo de reflexión apofático se opone al Cuerpo de Percepción en la medida en que quien lo experimenta se encuentra totalmente desplazado y desarraigado de sí. En esa disolución del Cuerpo de Saber, el aspecto o la cualidad de discernimiento del Cuerpo de Percepción se pierde, lo que precisamente dificulta la transición al Cuerpo de Conocimiento.

Los que quedan atrapados en el campo de reflexión egocéntrico —si bien viven algunas transformaciones, no alcanzan la plenitud del Cuerpo de Saber— en realidad no llegan a transformarse plenamente. Por otro lado, los que se quedan suspendidos en el campo de reflexión apofático son profundamente transformados, pero, en cierto modo, colapsan en esa transformación y no transmiten los efectos de la misma.

EL CAMPO DE REFLEXIÓN ESPECULATIVO

Permutación de lenguajes. Procesos del azar

Finalmente, el campo de reflexión más común, en la medida en que se da en el campo de inmanencia del cuerpo fenomenal, es el campo de reflexión especulativo. Ese campo surge en la periferia del tránsito que cierra el ciclo de nuestro diagrama, reuniendo el doble reflejo del Cuerpo de Percepción y del Cuerpo de Conocimiento en un cuerpo tangible de expresión. Es un campo que se dedica a la especulación, es decir, al reflejo y al reflejo de los reflejos. Surge por reflexión sobre las obras o imágenes creadas por el Cuerpo de Conocimiento al final de la experiencia directa y como colofón de la misma. En esa especulación, los autores más genuinos buscan la fuente de saber que genera ese campo de reflexión. Los demás autores se dedican a especular por permutación de lenguajes, ya que creen que podrán dilucidar, o sea, descodificar, los códigos de la

creación, permutando los elementos del lenguaje. Ello da lugar a una infinitud de obras que no son genuinas, sino fruto de la especulación, hasta el punto de que los procesos de azar y los sucesos irrumpen como valor de creación.

Sobre el campo de reflexión especulativo se asienta la mayor parte del llamado «conocimiento especulativo». Se trata de un conocimiento que no es genuino en la medida en que no se ha vivido el proceso total de inmersión en el Cuerpo de Saber y condensación en el Cuerpo de Conocimiento. A través del ascenso y descenso que provoca la experiencia visionaria es cuando los creadores pueden llegar a crear imágenes de saber. Esas obras, en el propio proceso de un autor, devienen paradigmas de su creación. Los creadores más genuinos desarrollan a menudo lenguajes a efectos de encontrar el mejor modo de expresión de sus experiencias de saber. Otras veces se dedican a profundizar en sus propios lenguajes para tratar de recuperar el recuerdo de esa experiencia visionaria. Y estos mismos creadores son los que, en ocasiones, para mantener la tensión de su propio proceso creativo, se dedican a la especulación sobre sus propias obras, a veces con el fin de educar su propio Cuerpo de Percepción, o para facilitarse los modos de acceso. Otras veces desarrollan esa especulación con fines de pura subsistencia, diversificando su obra, rompiendo el reflejo del espejo en múltiples fragmentos de manera que les permita difundir más cantidad de resultado.

Otro nivel de creadores son los que no acceden a la experiencia visionaria y esperan acceder a ella mediante la especulación de los lenguajes, siguiendo el supuesto modo o *maniera* de obras más genuinas de otros autores o creyendo que el simple hecho de manejar ciertos lenguajes usados por otros o por determinadas tradiciones da lugar a obras de creación.

El campo de reflexión especulativo es antagónico al Cuerpo de Saber, en la medida en que sumergirse en la especulación, en los reflejos de los reflejos, hace prácticamente imposible acceder al conocimiento directo o a la fuente de luz genuina, es decir, vivir el Cuerpo de Saber.

SOBRE EL OTRO MODO DE CO-NACIMIENTO

La experiencia vívida del sentido

El Cuerpo de Percepción atraviesa, en su desplazamiento hacia el Cuerpo de Saber y Conocimiento, umbrales que alteran su forma de «ver». En nuestro diagrama, la intersección de las esferas o campos de percepción, saber y conocimiento, genera una mandorla que, por analogía formal, hemos identificado con un ojo o una vulva. De este modo, contemplamos el doble gesto de «ver» y nacer, como la metáfora de transformación que supone la experiencia visionaria. Las iniciaciones y modos de alteración de la conciencia pretenden favorecer la «visión», pero si se dan dentro de un proceso orgánico también buscan la transformación interior del neófito, una vía para fijar su percepción alterada. Esta transformación se entiende en muchas tradiciones chamánicas y espirituales como un nuevo nacimiento, como un morir al antiguo ser para

renacer a un ser nuevo, liviano, libre, un ser que ha «depurado las puertas de la percepción», en palabras de Blake.

El anhelo de saber lleva implícito una incisión, una herida en la antigua forma de ver que tiene que ser atravesada, transcendida. Esta experiencia vívida, alentada por la inspiración, las epifanías súbitas o las intuiciones inesperadas, cierra su ciclo a través de la espiración, el descenso del Cuerpo de Saber que vuelve a atravesar un umbral para devenir Cuerpo de Conocimiento.

Traducir esta experiencia es, en definitiva, un modo de co-nacimiento, en el que nacemos de nuevo para poder manifestar lo visto, dándonos a luz como Cuerpo de Conocimiento. Y es que, la experiencia participativa que hay detrás de todo conocimiento genuino lleva implícita la gestación de una visión, a través de la que conocemos y co-nacemos.

LOS EJES QUE APROXIMAN LA CREACIÓN Y LA EXPERIENCIA VISIONARIA

La contemplación estética o el viaje de vuelta al origen

Los tres ejes de nuestro diagrama, el eje de las intuiciones, el eje de la inspiración y el eje de las epifanías, vertebran tres cuerpos: el Cuerpo de Percepción, el Cuerpo de Saber y el Cuerpo de Conocimiento, y confluyen en el centro pulsante, núcleo de sentido, fuente de toda aparición. Estos ejes responden a una misma esencia que se percibe en grados distintos en función del cuerpo que interviene en la visión. Del mismo modo, los tres cuerpos no son sino un mismo cuerpo que alterna la mirada contemplativa, imaginativa y sensible. La suma de los tres ojos[2] que la tradición perenne denominó del espíritu, del intelecto y de la carne da como resultado el ojo estético, dado que el arte, la creación genuina, nace de una experiencia contemplativa, pero necesita del símbolo y del lenguaje para expresarse y de la materia para manifestarse. Este cuarto ojo equivale, en realidad, al cuerpo de creación, el conjunto de registros, testimonios e interpretaciones del Cuerpo de Saber que conforman el conocimiento sensible.

Como creadores no podemos tratar nuestro propio quehacer como un hecho independiente, puramente estético en el sentido superficial del término. Por el contrario, es un hecho implicado con la estética profunda del «ver». Gracias a esta mirada integradora, a esta *aisthesis*[3] que armoniza la experiencia de lo visionado con la experiencia del Cuerpo de Conocimiento, la creación deviene el sedimento exterior de un sedimento interior que a su vez favorece, impulsa y promueve la transcendencia.

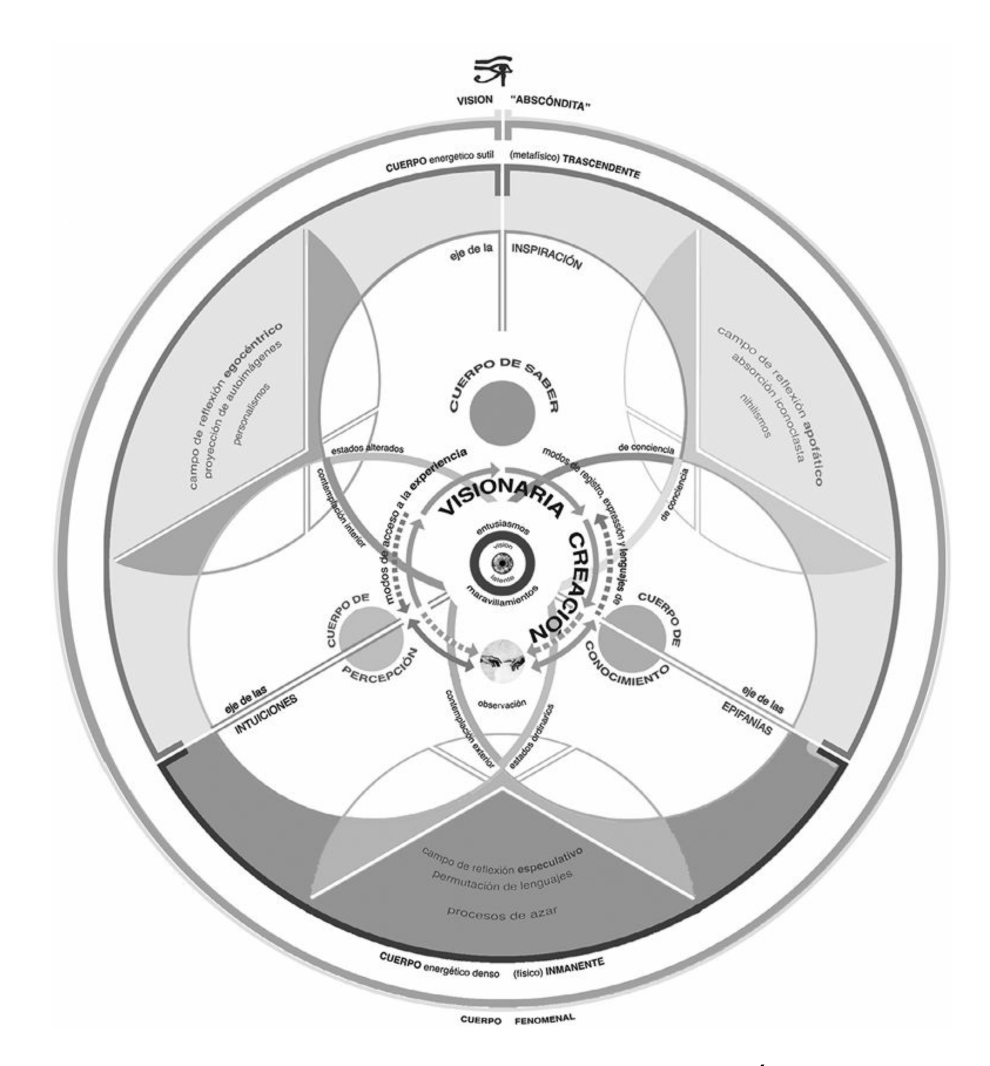
La mirada desnuda, intuitiva, contemplativa es la que permite que, a través de la creación genuina se den las epifanías indirectas, se despierte una emoción estética, *rasa,* que conmueve y emociona, porque favorece el saborear, el sentir, el inflamarse de transcendencia. Nos sentimos traspasados por ella y se nos brinda la ocasión de emprender el viaje de ascenso hacia la fuente de toda inspiración. Este latir de fondo, este vibrar una luz opaca, este traslucir la experiencia de visión, es lo que indica que la obra está viva y, como tal, es verdadera. No es de extrañar que, tradicionalmente, la contemplación del denominado arte sacro —iconos, pinturas, mandalas— estuviera

estrechamente vinculada a la idea de «transformación espiritual».[4] Su poder proviene de la capacidad de suspender la acalorada charla interna de nuestra mente, de limpiar los filtros automatizados de nuestra percepción para permitirnos ver y, viendo, ir más allá de aquella creación, sintiéndonos impulsados a volver a la fuente que la inspiró.

La capacidad de activar nuestra contemplación interna como un trampolín que nos devuelve al fondo de nosotros mismos y nos eleva al manantial del que fluye toda creación, esta capacidad de traspasarnos, de sentir la imagen latir en nuestro propio pulso y nuestro pulso al ritmo del palpitar del cosmos, debería bastar para indicarnos que las creaciones genuinas de todos los tiempos contienen en sí mismas semillas de lo numinoso, en cuanto nacen de la visión directa, de una experiencia certera del numen.

De este modo, la inspiración insufla el proceso entero de la creación. Eleva al creador a los lugares del saber, lo sostiene en el asombro o lo sorprende con un repentino relámpago iluminador. Después, con el mismo impulso suave o embravecido, lo devuelve al ámbito del conocimiento donde, sobrepasado por la visión que lo transciende, lo satura y lo colma de alegría y saber, pasará a interpretar, transcribir, traducir lo visto, lo experimentado, el abrazo infinito, la unión que rasga límites, la explosión de amor incontenible.

Los lenguajes y los medios con los que el creador registra la experiencia tratarán siempre, retando lo imposible, de apalabrar lo visto, dar una imagen al delicado vuelo de una aparición, fijar su lento movimiento de alas, cantar su canto, susurrar su nombre inefable. Si la obra deviene genuina, si consigue, aunque sea torpemente, contener el aliento vital que la inspiró, se convertirá en una invitación a volver a comenzar el viaje de ascenso al origen.



Finalmente, resaltamos en nuestro diagrama tres ejes; el eje de la inspiración, el eje de las epifanías y el eje de la intuición, que vertebran tres cuerpos: el Cuerpo de Percepción, el Cuerpo de Saber y el Cuerpo de Conocimiento, y confluyen en el centro pulsante, núcleo de sentido, «la visión latente». Estos ejes no son sino variantes de un mismo fenómeno, el eje de la inspiración, que se percibe en grados distintos en función del cuerpo que interviene en la visión.

EL EJE DE LA INSPIRACIÓN

La conciencia se ampliará a la luz de la verdad inevitable y lo hará certeramente.
Y aparecerá la alegría incondicionada… Esa alegría no depende
de las circunstancias, simplemente es.

Consuelo Martín. *Vivir por inspiración*

El eje que vertebra nuestro diagrama, la columna que ha sostenido y alentado esta investigación sobre el sentido numinoso de la luz ha sido el fenómeno de la inspiración. Es ella la que, como un impulso oculto, una vibración constante o fuerza motriz, orquesta el movimiento ascendente del Cuerpo de Percepción hacia el Cuerpo de Saber y lo hace descender de nuevo como Cuerpo de Conocimiento.

El eje de la inspiración se halla en el Cuerpo de Saber y, por tanto, plenamente inmerso en el cuerpo trascendente y metafísico del cuerpo fenomenal. Es el eje que sustenta el vínculo entre la «visión abscóndita» y la «visión latente» y se expande por todo el Cuerpo de Saber. En ese sentido, fundamenta y nutre los ejes de las intuiciones y las epifanías. Es decir, es el mismo eje estructural que en el Cuerpo de Percepción inicial es un eje de intuiciones, en el Cuerpo de Conocimiento es eje de la epifanía y en el Cuerpo de Saber es eje de la inspiración, donde se infunde la máxima plenitud de sabiduría posible.

La palabra inspiración, cuya etimología proviene del latín *spirare,* quiere decir «respirar». En la lengua hebrea, hindú, griega, china o japonesa, originariamente se utiliza la palabra respiración tanto para designar el acto vital de respirar como para referirse al aliento, al espíritu creativo, a la esencia sagrada.[5] En ámbitos religiosos, espirituales o creadores tiene que ver con la llegada de una idea, una luz, una visión que bien nos posee con su rapto furioso, bien se presenta como un susurro suave. La introducción del aire en los pulmones genera un ensanchamiento de la cavidad pulmonar y, en consecuencia, una dilatación del Cuerpo de Percepción. Este aumento de aire o de espíritu es lo que provoca la salida de sí, el despliegue de los sentidos interiores, la elevación al Cuerpo de Saber. La persona que crece, aumenta, se agranda y mejora, deviene un autor. La palabra autor deriva de *auctor,* que a su vez viene de *augere,* aumentar. El autor, la persona que crea una obra de arte, es aquel que por un aumento de aliento o espíritu es autorizado y requerido a elevarse y a penetrar en el lugar de las ideas inspiradas, de los arquetipos e imágenes simbólicas. Siguiendo la premisa de Ficino, creemos que para que la inspiración se manifieste, «la voluntad humana es especialmente requerida».[6]

Tal como hicieran antaño los poetas que invocaban a las musas para componer sus obras, disponemos de métodos y modos para dilatar nuestros sentidos y poder escuchar su canto. Hemos estudiado estas técnicas ancestrales y actuales que en muchos casos se basan en la alteración del ritmo respiratorio. La meditación, la recitación, los cantos, la danza, el yoga y la respiración holotrópica se fundamentan en la escucha atenta del ritmo respiratorio, en su ralentización o en su aceleración. Atender a la respiración, al aliento vital, al sencillo e imprescindible acto de inspirar y espirar, nos devuelve a lo más esencial de nosotros mismos, a reparar la atención en el «espíritu» que fluye, permea y anima nuestra vida. El acto de respirar que realizamos de forma inconsciente se torna consciente, del mismo modo que las realidades aparentemente invisibles se tornan visibles. La alteración del ritmo visual se consigue con estos medios y otros que también hemos estudiado, como la contemplación, el maravillamiento, los rituales chamánicos de inmersión sónica, las iniciaciones y aislamientos, las privaciones sensoriales, los ayunos. Todas estas técnicas son los recursos que la «voluntad humana» activa para despertar la sensitividad. Si bien las personas sensitivas tienen un talento natural para percibir lo extraordinario, las técnicas que mediante el trance provocan la salida de sí del Cuerpo de Percepción son las formas que ha desarrollado el ser humano para, inspirándose, desplazarse hacia el Cuerpo de Saber.

Nuestro diagrama se desarrolla a partir de un campo vibrante, pulsión originaria que inspira y espira continuamente. El filósofo, paleontólogo y jesuita Teilhard de Chardin (1881-1955) lo define como la «sustancia del universo», una sustancia primordial que anima e impregna la vida. Un entramado orgánico que opera de forma subliminal e intuitiva, una «arquitectura de la inspiración», tal como la denomina el videoartista Bill Viola, que consigue alcanzar «los niveles ocultos y profundos del ser».[7]

Para el físico Amit Goswami, la conciencia es «la substancia básica del universo»,[8] de tal forma que toda la existencia, visible o invisible, está atravesada por su flujo energético. Precisamente, como «flujo» o como «curso» se traduce del chino la palabra Tao, aquello que es «invisible», «inaudible» e «intangible».[9] En el taoísmo, el «espíritu del arte» se identifica con el «espíritu del universo». El *qì* o «espíritu» es imprescindible para que una obra resulte viva, para que esté animada.

La creación genuina es consecuencia de esta corriente inspirada, del percibir y experimentar el *qí* o *espíritu*, de haberse inflamado con su aliento. Registrar lo visto, traducir lo vivido, manteniendo su pulso y su luz, es un acto de espiración.

El creador inspira, se dilata, sale de sí y accede al Cuerpo de Saber, pero solo cuando espira, cuando contrae su Cuerpo de Percepción, vuelve a sí y es capaz de crear un arte que es una exhalación, la consecuencia directa de la visión.

EL EJE DE LA EPIFANÍAS

La palabra epifanía proviene de *epi,* «cerca de», «en», «sobre» y *fanum,* «lugar consagrado». La epifanía es el momento de la aparición, cuando lo sagrado o numinoso se manifiesta. En nuestro diagrama, el eje de las epifanías atraviesa el Cuerpo de Conocimiento en el límite entre la inmanencia y la trascendencia del cuerpo fenomenal. En su prolongación se extiende hasta los modos de acceso a la experiencia visionaria, pasando por el centro de la «visión latente».

Si coincide con la fisura de acceso al Cuerpo de Saber, la epifanía es directa y se manifiesta en el momento de tránsito en el que el Cuerpo de Percepción pasa al campo de saber. Es entonces cuando se da un vislumbre visionario y aparece de forma súbita una idea, una imagen, una melodía. Cuando la epifanía coincide con el eje del Cuerpo de Conocimiento se da una epifanía indirecta en la que el entendimiento viene provocado por una obra o creación artística genuina que actúa como detonante. Del mismo modo, la naturaleza deviene una obra de autor desconocido, oculto, que puede despertar múltiples epifanías. Ante un atardecer hermoso, un paisaje nevado, un cielo de tormenta, una persona perceptiva puede llegar a sentir la presencia silenciosa y envolvente de lo numinoso. Este tipo de epifanía indirecta es consecuencia del maravillamiento que surge desde la visión exterior atenta, mientras que la epifanía directa se da dentro de un estado de exaltación del ánimo, de fervor interior, de entusiasmo, es decir de *en-theós,* de ser poseído por una fuerza poderosa y enérgica.

Las epifanías y las intuiciones, en la medida en que son dos ejes implicados en el Cuerpo de Percepción y en el Cuerpo de Conocimiento, en las lindes de lo físico y lo metafísico de la experiencia del cuerpo fenomenal, son las que irrumpen en el campo de

reflexión especulativo propiciando la ruptura o el corte de la especulación y facilitando al autor el acceso a la experiencia del saber. Tanto las epifanías como las intuiciones se desprenden sobre todo de las obras de creación genuinas y/o de los estados de observación no especulativos, es decir, completamente abiertos.

EL EJE DE LAS INTUICIONES

La intuición es inteligencia a la velocidad de la luz.

Albert Einstein

La palabra intuición deriva de *intueri,* «mirar hacia dentro», o «contemplar», y se refiere a la visión interna, aquella que mira desnuda al mundo, totalmente porosa y vulnerable, dejando las riendas a la percepción pura, sin razonamiento. En el momento en que la mirada exterior vira hacia el interior puede tener cabida la intuición. Si bien la epifanía es un movimiento de aparición que se da de forma receptiva, la intuición es un comportamiento activo de intervención o acción relacional. En nuestro diagrama, el eje de la intuición se sitúa en el Cuerpo de Percepción y coincide con el límite entre la inmanencia y la trascendencia del cuerpo fenomenal; pasa por el centro del esquema, que corresponde a la visión latente o cordial y se prolonga entre los modos de registro, expresión y lenguajes de la creación. Tal como ocurría con la epifanía, la intuición puede ser directa o indirecta, si es directa se realiza, dentro del estado del entusiasmo, mientras que la intuición indirecta se da en el estado de maravillamiento.

Mirar con la mirada interna, intuir, es darse cuenta de una realidad invisible que permea todo lo visible. En las tradiciones antiguas, el ojo del corazón, el órgano interior de la visión extraordinaria, se relaciona con la percepción directa de la verdad, con una inteligencia intuitiva que va más allá de la razón. En el siguiente extracto, René Guénon describe este «conocimiento del corazón», que es puro, inmediato, radiante como la luz solar.

> La intuición intelectual que puede llamarse suprahumana —puesto que es una participación directa de la inteligencia universal, la cual reside en el corazón, es decir, en el centro del mismo ser, allí donde está su punto de contacto con lo Divino— penetra a ese ser desde el interior y lo ilumina con su irradiación. La luz es el símbolo más habitual del conocimiento; es, pues, natural representar por medio de la luz solar el conocimiento directo, es decir, intuitivo, que es el del intelecto puro, y por la luz lunar el conocimiento reflejo, es decir, discursivo, que es el de la razón. Como la luna no puede dar su luz si no es a su vez iluminada por el sol, así tampoco la razón puede funcionar válidamente en el orden de la realidad que es su dominio propio, sino bajo la garantía de principios que la iluminan y dirigen y que ella recibe del intelecto superior.[10]

El razonamiento, «como un pálido reflejo del sol», puede conducirnos a error, pero la luz de la intuición es la percepción «de la luz inteligible», el «Sol espiritual», el verdadero «Corazón del Mundo» que, en el preciso instante de la pulsión intuitiva, palpita al mismo ritmo que nuestro pequeño corazón. Mejor dicho, es nuestro corazón el que late al ritmo del Mundo, y aunque sea en el fugitivo instante en el que percibe esta sintonía y unión inextricable, ¿cómo le sería posible equivocarse?

La intuición del corazón, la percepción pura y directa es, pues, el conocimiento infalible de aquello inconmensurable, radiante y numinoso que nos trasciende al mismo tiempo que vibra en nuestro centro cordial.

1. M. Caplan, *A mitad de camino*, Barcelona, Kairós, 2004, pp. 31-32.
2. Para san Agustín (siglo IV-V), Hugo de San Víctor (1095-1141) y san Buenaventura (1221-1274) había tres vías de visión y conocimiento: «el ojo de la carne», que corresponde al conocimiento empírico y sensorial; «el ojo de la mente», que equivale al conocimiento anímico, imaginal, simbólico; y el «ojo de la contemplación» que corresponde al conocimiento espiritual y transcendente. Ken Wilber recupera esta tríada en su obra *Los tres ojos del conocimiento*.
3. La palabra estética deriva del griego *aisthetikos,* que a su vez deriva del griego *au,* «ver, aclarar», y hace alusión a una forma de percibir sentida y experimentada.
4. K. Wilber, *El ojo del espíritu,* Barcelona, Kairós, 1998, p. 144.
5. La palabra inspiración y la palabra espíritu están etimológicamente unidas, ya que *spiritus* quiere decir precisamente «soplo» o «aire». X. Melloni, *Escletxes de Realitat,* Barcelona, Fragmenta, 2007, p. 113.
6. M. Ficino, *Sobre el furor divino y otros textos, op. cit.,* p. XLII.
7. B. Viola, *Las horas invisibles, op. cit.,* p. 97.
8. D. Lorimer (ed.), *Más allá del cerebro, op. cit.,* p. 61.
9. L. Zi, *Libro del curso y de la virtud*, Madrid, Siruela, 1998, p. 57.
10. R. Guenon, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada, op. cit.,* p. 368.



8

A MODO DE CONCLUSIÓN

SOBRE LA COMPRENSIÓN INTEGRAL DE LA EXPERIENCIA

Nuestra conclusión es este diagrama sinóptico que, al completarse, permite una comprensión integral de la experiencia de visión y creación. Hay que observarlo como un esquema vivo que, desde su centro latente, promueve un movimiento de alzado o de profundidad en el que el Cuerpo de Percepción deviene Cuerpo de Saber y, finalmente, Cuerpo de Conocimiento. Consideramos que, en realidad, se trata de un mismo cuerpo fenomenal que desde su inmanencia es capaz de sutilizarse y trascenderse, accediendo así a la experiencia visionaria, germen de toda creación genuina. Lo que alienta esta dilatación y transformación de la percepción es, tal y como hemos visto, la inspiración y, en sus variantes, la epifanía y la intuición, ejes de apertura y comunicación con lo numinoso que atraviesan y sostienen los distintos estados del Cuerpo de Percepción, Saber y Conocimiento.

La inspiración deviene el eje central, la columna vertebral de un cuerpo lleno de aliento, pleno de hálito, henchido de saber. El cambio de ritmo vital, respiratorio y perceptivo es lo que permite, a través de las múltiples formas de alteración de la conciencia, predisponer al cuerpo físico, aflojar los límites que constriñen la percepción de lo cotidiano, para que este se abra, respire, aspire y se inflame de inspiración. El estado de sensitividad activado de forma natural, buscado o provocado de forma repentina, permite, en definitiva, el «salir de sí» del Cuerpo de Percepción y el acceso a la «visión».

A lo largo de este estudio hemos podido constatar que este movimiento de alzado es una experiencia universal. Si hacemos una analogía entre este diagrama y el cuerpo humano, los testimonios de personas sensitivas, chamanes, místicos, creadores son, de algún modo, la «carne» o la sustancia de este esquema. Todas estas experiencias vividas con e*l ojo del espíritu o de la contemplación,* suman un cuerpo de sentido que, según afirma Ken Wilber, serviría para verificar el fenómeno de la «visión» extraordinaria.[1]

No obstante, nuestro propósito principal ha sido cartografiar el movimiento completo de acceso a la visión que concluye con la interpretación, la transcripción y el registro de estas experiencias visionarias en un Cuerpo de Conocimiento. Este último campo de nuestro diagrama es el que convierte al visionario en creador, ya que necesita recurrir a los lenguajes y modos de expresión que mejor se ajusten a su visión para poder traducirla. La hermenéutica de la experiencia es un acto creativo, pues los creadores necesitan reinventar los lenguajes para transmitir una vivencia que es, en sí misma, inefable.

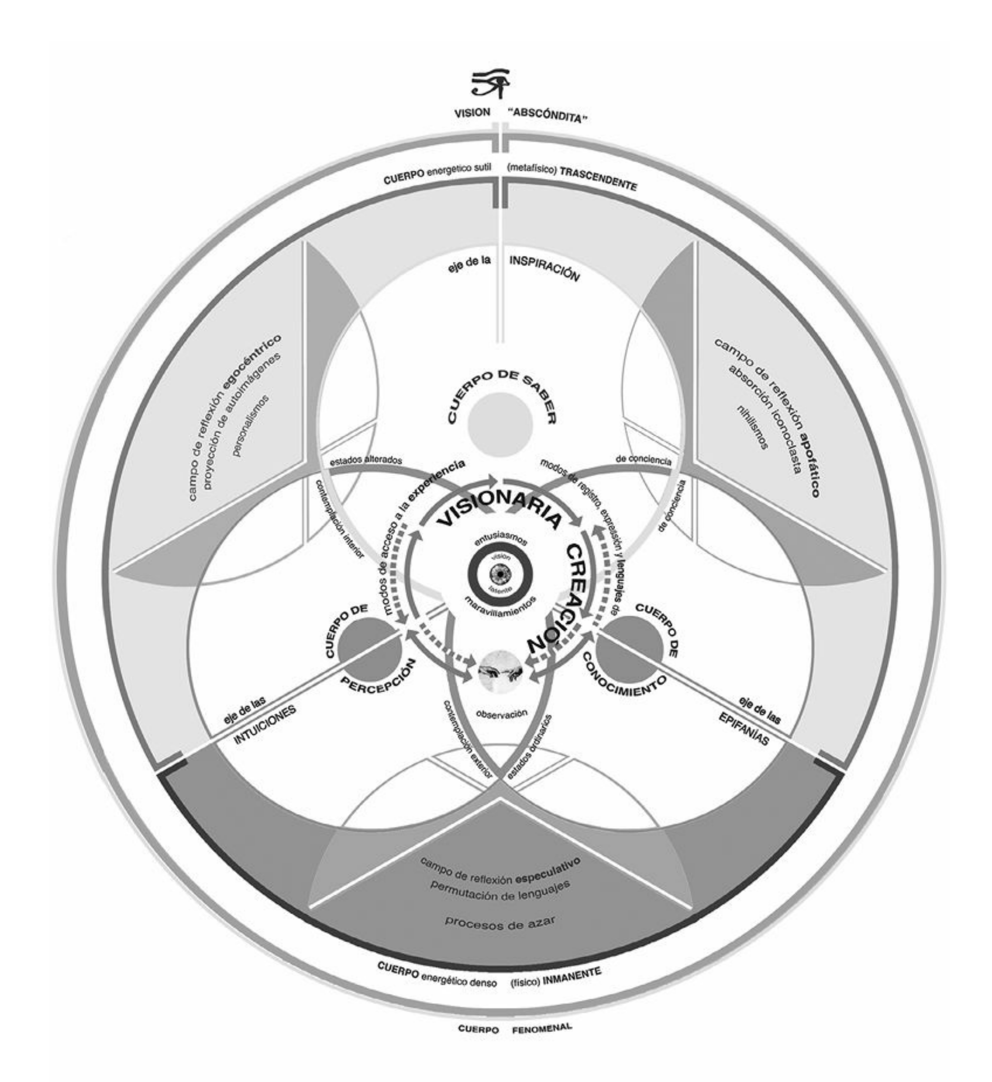
«El esqueleto» que articula y sostiene nuestro diagrama sinóptico es, en definitiva, este movimiento de alzado a la «visión» y de descenso al conocimiento, vertebrado a su vez

por el fenómeno de la inspiración, la intuición y la epifanía.

En este mapa de la experiencia visionaria contemplamos también las derivas reflexivas, tangentes que llevan a caminos sin salida, egocentrismos en los que la persona visionaria se queda a medio camino sin llegar a anonadarse en el saber. Así como *apofatismos* en los que sí que se produce un anonadamiento pero no se llega a transmitir esa vivencia. Por último, un tipo de creación especulativa que no nace de la experiencia de visión, sino que se limita a especular y reflejar otras creaciones.

Sin embargo, nuestro interés gira alrededor del núcleo del diagrama, el centro de la «visión latente» que impulsa el movimiento palpitante e inspirado del Cuerpo de Percepción. Los múltiples registros imaginales de creadores de todos los tiempos, desde las pinturas de las cavernas a los *Skyspaces* de James Turrell, fijan y configuran una *iconosofía,* una sabiduría de la imagen. Frente a la iconología, es decir, el discurso sobre la imagen, proponemos, desde la aproximación de la Creación y la Experiencia Visionaria, un tratamiento distinto sobre la vivencia o la comprensión de las imágenes. Coherentemente con lo que planteamos, la *iconosofía* hace alusión al saber latente que llevan las imágenes, fruto o consecuencia de esa inspiración genuina que hemos tratado en esta investigación.

Como contrapunto, al final de las conclusiones planteamos un *logos* sobre el gozo de la creación. De este modo, trasladamos el discurso de las imágenes al proceso de creación y visión de las mismas. En consecuencia, el discurso no sería tanto sobre las imágenes como sobre la vivencia del imaginero, la experiencia sutil y visionaria que este traduce en imágenes.



El diagrama completo permite la comprensión integral de la experiencia de visión y creación. Cartografía el desplazamiento del Cuerpo de Percepción, así como su transformación en Cuerpo de Saber y Conocimiento. Su centro latente es el que promueve el movimiento de alzado y descenso. La traducción de esta inmersión en el saber, su registro en Cuerpo de Conocimiento, es lo que acaba por cerrar nuestro esquema con el compendio de todos los testimonios y creaciones genuinas a lo largo de los tiempos. Incluye también los ejes que vertebran el desdoblamiento de la percepción: el eje de la inspiración, de las epifanías y de la intuición. A pesar de no tratarse de un conocimiento experiencial, sino reflejo, contemplamos en la periferia de nuestro diagrama los campos de reflexión.

LA PERVIVENCIA DEL SENTIDO NUMINOSO DE LA LUZ

El arte contemporáneo es quizás el último refugio de la espiritualidad laica capaz de desencadenar emociones estéticas transcendentales, equivalentes a otras experiencias tradicionales sujetas a una determinada confesión.

Antoni Tàpies

Lo numinoso recorre la historia del arte de forma evidente u oculta, como un río que nutre, empapa y aflora en los procesos de creación.

Como creadora, mi visión del arte y la creación se ha centrado en el discurrir de ese río, en sus saltos, cascadas, afluentes y corrientes subterráneas. Creo que las aguas de lo numinoso son la fuente de toda experiencia visionaria y de todo impulso creador, que son el flujo que da sentido a toda manifestación artística. En mi propia experiencia, el destello, la *scintilla* que me impulsa a crear es siempre una luz que me trasciende, que rasga mi visión ordinaria, que me ilumina con imágenes vibrantes, vivas, que provienen de un río numinoso, que me embriagan, me llenan, me hacen salir de mí. Solo desde ese saber me atrevo a crear, porque la visión me empuja a hacerlo, porque sé que va más allá de mí. Ese contacto con el numen me llevó a preguntarme por los procesos de otros creadores: desde los orígenes prehistóricos, en los que la creación era indisociable de la experiencia visionaria, hasta el presente, con especial énfasis en este último período de la historia del arte contemporáneo, en el que lo numinoso parecía mostrarse de forma escurridiza y esquiva.

La comisaria y crítica de arte Gloria Picazo se planteó el mismo interrogante que nosotros en la exposición *El instante Eterno,* de 2001, que comisarió en el EACC, Espai d'Art Contemporani de Castelló. ¿Continúan discurriendo las aguas de lo numinoso en la creación contemporánea? ¿Qué influencia ejerce la espiritualidad en el arte de final de milenio? Si bien los artistas contemporáneos no se manifiestan abiertamente espirituales, sus obras expresan a través del silencio «un deseo de trascendencia, la capacidad de crear una atmósfera profundamente espiritual»,[2] asegura Picazo.

El Cuerpo de Percepción o de sentido

En la Antigüedad, el arte sagrado se circunscribía al interior del templo. Este era el lugar de la visión y, al mismo tiempo, el custodio de las obras e iconos que operaban como fisuras de transcendencia. Hoy en día este templo ha desaparecido y solo queda la visión individual del cuerpo. Las obras de artistas contemporáneos como Bill Viola, James Turrell, Anish Kapoor o Marina Abramović, entre otros, surgen de miradas individuales que, paradójicamente, tienen acceso a todo el Cuerpo de Conocimiento creado hasta el presente. Son la punta de grandes icebergs con una base de creación sumergida que inspira y nutre sus respectivas visiones. Su Cuerpo de Percepción, como si de un templo biológico se tratara, es el que deviene el nuevo lugar de la experiencia visionaria. Entrar dentro de uno, acceder a los recónditos lugares interiores, abrir la mirada, el óculo-ojo cordial, será el desencadenante de toda visión. En el altar del corazón todo es sagrado, santificado, iluminado. Allí el tiempo se detiene, conecta el cielo y la tierra mediante un eje invisible, la columna vertebral de la inspiración. La creación que surge de esta verticalidad, que hunde sus raíces en el cuerpo y se eleva más allá de él, es fruto y consecuencia de una visión perenne.

Frente al ciclo de caducidades de la historicidad, la creación perenne revitaliza y resucita unos significados que subsisten a través de generaciones. El creador contemporáneo sabe que para instalarse y acceder a estos contenidos atemporales debe penetrar silenciosamente su templo interior. El tránsito que supone atravesar la puerta del templo para acceder a la experiencia fundamental y visionaria es algo que sucede y se

puede procurar. Para ello, los procesos de aprendizaje, las técnicas ancestrales y actuales, los rituales de paso que se ocupan de manera precisa de este traspasar del ámbito profano al sagrado, son los que provocan y buscan repetir la visión extraordinaria con el fin de perpetuar su efecto.

La visión inspirada, epifánica o intuitiva, ya sea esta espontánea o procurada, no deja nunca indiferente: siempre modifica al visionario. La creación artística genuina implica la transformación de la conciencia del creador. El testimonio de este proceso se encuentra en las imágenes, en el soporte visual, textual o auditivo de lo visto. En la medida en que damos testimonio de la experiencia visionaria, reivindicamos para nosotros, los creadores, el aspecto más genuino que es la imagen visual, es decir, aquello que nos es dado ver. En lo que es «ver-dad». «Dar ver», la imagen verdadera. El arte como conocimiento en la creación artística es el reducto que nos queda para mantener y desarrollar la experiencia numinosa, como facultad inherente y propia del ser humano.

Las huellas de lo numinoso

Rastreando el discurrir de lo numinoso en el arte genuino hemos visto cómo lo mágico, lo visionario, lo misterioso se encuentra en los orígenes de las imágenes prehistóricas y lo sagrado en la médula de todo arte tradicional.

Pero, ¿qué sucedió con el sentido transcendente del arte tras la llegada del Humanismo, la Ilustración y el academicismo? ¿Cómo volvieron sus aguas subterráneas a emerger, a supurar, a impregnar los paisajes nocturnos y crepusculares del Romanticismo?

Con la llegada de la Ilustración y el auge del racionalismo se pretende eliminar todo rastro de sacralidad. El Romanticismo surge de un anhelo por recuperar lo numinoso que los artistas ingleses y alemanes saben reconocer en la belleza exaltada del paisaje, en la humildad de lo humano frente al poder de la naturaleza. Fenómenos como el rayo y la tormenta o el paisaje bañado de luz crepuscular y matutina, sumido en las nieblas o en la oscuridad de la noche, recuperan con el Romanticismo el carácter hierofánico, la presencia sagrada que supo reconocer el ser humano primitivo.

La espiritualidad, como el agua que nos constituye, siempre encuentra el modo de fluir, ya sea de forma consciente o inconsciente. Según Eliade, el ser humano moderno «ha perdido la posibilidad de vivir lo sagrado en el plano de la consciencia, pero continúa alimentado y guiado por su inconsciente».[3] De este modo, la faceta misteriosa, casi tenebrosa de lo numinoso, se mantuvo oculta a la espera de encontrar los poros, las fisuras, por las que emerger de nuevo abiertamente y manifestarse en todo su esplendor.

Con la llegada del movimiento impresionista y la emergencia de las vanguardias, el arte queda totalmente liberado de leyes y temas tradicionales. La oscuridad habitual de las paletas, que ya supo trascender Turner, vira hacia el extremo de lo luminoso. Los colores y las pinceladas se vuelven vibrantes, ya que la finalidad del impresionismo es captar un momento de luz más que las formas que subyacen bajo su iluminación. La rotura definitiva de las formas se da con el origen de la abstracción que reconoce abiertamente la influencia de lo espiritual, lo oculto y numinoso. A pesar de estar prácticamente

despojadas de normas y motivos religiosos, las obras se vuelven testimonio de lo invisible, aquello que escapa a los límites de la percepción ordinaria.

Trascendencia y libertad

La espiritualidad, la fascinación por lo oculto y numinoso, que fue motor y sustrato del arte de las primeras vanguardias del siglo XX, ha seguido su curso, de forma latente o manifiesta, perdurando hasta el presente. Si bien, como puntualiza Amador Vega, en la contemporaneidad, «lo sagrado ha quedado oculto o irreconocible». Para Vega, el arte actual se encuentra en un «estado de indigencia», desamparado de motivos, cánones y leyes que lo sostengan. Sin embargo, creemos que es a través de esta situación de desamparo que se percibe como inevitable la atracción por lo desconocido, de forma nueva, sin pautas, dando un salto al vacío que Yves Klein supo captar y sintetizar en una imagen.

Tal como los místicos son las perlas que brillan en caldos de cultivo espirituales más allá de órdenes religiosas, algunos creadores contemporáneos trascienden corrientes y movimientos artísticos. Son personas de su tiempo, pero crean desde el gozo, aquel «gozo creador» que, tal como afirma Burckhardt, es imprescindible para que el arte devenga sagrado. Se atreven a explorar lo desconocido y en sus procesos de creación acceden directamente a lo numinoso, lo visionario, lo imaginal, abriendo vías nuevas, miradas presentes y eternas que tienen el efecto de conmovernos, fascinarnos o hacernos sentir humildes, síntomas de lo numinoso y lo sublime en el arte.

Los creadores contemporáneos nos encontramos con una libertad que, como diría Krishnamurti, es un aventurarse «en una tierra sin caminos trazados». Esta libertad total supone un reto mayor si cabe, un estado de independencia artística en el que la persona creadora debe encontrar su propia «escalera de Jacob» para acceder a lo numinoso. Una escalera que le facilite el camino de subida para imaginarse e imaginar el mundo del saber, y una vía de descenso que le permita materializarlo y transmitirlo, transformarlo en conocimiento, hacerlo inteligible a sus coetáneos. Hemos visto que algunos artistas contemporáneos, como es el caso de Bill Viola o James Turrell, Anish Kapoor, Jaume Plensa, Marina Abramović, aun bebiendo de la tradición, han sido capaces de traspasarla y actualizarla. Si en sus obras conseguimos percibir la latencia de lo numinoso es porque estos creadores, como el chamán o el místico, han sabido explorar el mundo imaginal, acceder a la fuente numinosa de la que brotan todas las imágenes sagradas. Esta vía directa al numen es la que se produce a través de la experiencia visionaria. El privilegio del chamán, del místico y del creador es el acceso sin mediación a este lugar imaginal que es matriz sutil de todo lo creado. Igual que Moisés ascendió una montaña para encontrarse con Yahvé, el creador eleva su Cuerpo de Percepción a los campos del saber para percibir la imagen, la melodía, la poesía que transcribirá tras su descenso. «La libertad y la ausencia de ley», tal como afirma Amador Vega, «favorece enormemente la imaginación creadora».[4] Sin embargo, esta libertad responde a un gran compromiso vital, a una entrega en la que el creador, como el místico y el chamán, transforma su vida para poder acceder e interpretar lo numinoso. En este proceso, su personalidad, su

individualidad, queda por fuerza en segundo plano; no hay genialidad en el sentido de exaltación del ego, sino más bien humildad ante lo extraordinario. Pues allí, en el lugar en el que las imágenes espirituales se corporifican solo se accede espiritualizándose. La persona creadora tiene que desnudarse de sí para elevarse a este mundo sutil. El arte, la imagen que es resultado de este viaje de ascenso y visión, es sagrado en cuanto es testimonio y huella del numen.

Entonces aquella visión primigenia fluye y emerge de nuevo, actualizada mediante una experiencia visionaria renovada y testimoniada con los medios que dispone cada época en respuesta a una vivencia interior.

EL SECRETO DE OFICIO

El acceso al Cuerpo de Saber

El qué del arte es mucho más importante que el cómo;
en verdad, debe ser el qué lo que determina el cómo,
así como la forma (alma) determina la figura.

Ananda K. Coomaraswamy. *La filosofía cristiana y oriental del arte*

En los talleres del Medievo los aspirantes a pintores se dedicaban durante años a procesos matéricos tales como la maceración de los pigmentos y la fabricación de la goma, mientras el maestro era el responsable de la ejecución general de la obra. Se valoraba el trabajo arduo en detrimento del talento y el mecenas ejercía un dominio amplio en la decisión del tema y la riqueza de los materiales. Sin embargo, las iniciaciones gremiales no implicaban solo la transmisión de conocimientos formales del maestro, sino que eran una ceremonia sacra que comportaba el compromiso espiritual del iniciado. El secreto de oficio se transmitía pues de maestro a discípulo a través de rituales que contemplaban tanto una enseñanza sensible como espiritual.

En la actualidad, el creador contemporáneo no está arropado por la tradición, y no existe templo, taller o universidad que salvaguarde el secreto de oficio. El creador se encuentra solo y debe explorar él mismo, a través de su Cuerpo de Percepción, el saber oculto y perenne que antiguamente preservaba la tradición. Hoy en día, el secreto de oficio se encuentra en el dominio de las transiciones de los estados del Cuerpo de Percepción, tanto el de ascenso al Cuerpo de Saber como el de descenso al Cuerpo de Conocimiento. Si bien ambos tránsitos son importantes para completar el ciclo de la creación, creemos que, en la contemporaneidad, el secreto de oficio, la gestión de lo numinoso, no depende tanto de las aptitudes del creador para dominar la técnica del lenguaje y los materiales, como del dominio del trance que provoca la visión, es decir, del acceso al Cuerpo de Saber. El secreto radica, pues, en la visión, la capacidad del creador de alterar la conciencia para «ver».

El cultivo del maravillamiento

Hay técnicas de acceso a la visión que siempre generan estados alterados de conciencia. La capacidad de maravillamiento, fundamental para el proceso creador, se puede desarrollar mediante estos modos de aprender a «ver». Pero el estado de asombro se reconoce solo cuando se lleva dentro, cuando mediante estas técnicas uno lo ha cultivado y ello le permite detectarlo en el exterior, saberlo «ver».

El cultivo del maravillamiento es la clave de la interpretación; sin ella somos estériles a la realidad y como consecuencia haremos un arte estéril. Hace falta creer para crear, creer en algo fértil, fecundador, para salir del arte estéril, sintomático de cada uno. Sobre todo hace falta creer que la creación aporta sentido, que aporta visión. Nos quieren hacer creer que se ha perdido la visión compartida. Sin embargo, nosotros creemos que la Visión es la única visión que perdura y que la visión personal del creador tiene que estar al servicio de esta Visión con mayúsculas. Solo desde la fascinación, el maravillamiento y el asombro es posible la creación genuina.

La fijación de la luz

El quinto elemento, la quintaesencia de la alquimia es considerada luz o «lo esencial de cada sustancia individual», «la sustancia del alma».[5] Fijar es, en sentido alquímico, enraizar, coagular, cristalizar una «visión» o una experiencia confiriéndole realidad. La realidad de esta experiencia se revela en su nueva apariencia fácilmente perceptible, tangible y física. La alquimia espiritual trata de madurar el Cuerpo de Percepción mediante el fuego interno, cambiando de estado: de nigredo a rubedo, albedo, hasta llegar a la total coalescencia con lo numinoso.

En el campo de la creación artística, el creador materializa aquella realidad invisible que solo la persona atenta, visionaria, mística, creadora puede percibir. Conferir visibilidad a aquello que permanecía latente y velado puede resultar algo mágico y misterioso, una hazaña similar a la transformación del plomo en oro. No en vano, el sentido etimológico de la palabra magia tiene la misma raíz latina que *imago,* imagen. La coagulación de lo numinoso en el laboratorio del creador se ha convertido en el presente en un campo abierto y ecléctico que no duda en utilizar todos los fuegos, soluciones, probetas, alambiques y elementos disponibles. Los medios de fijación de la luz son aquellos que el creador utiliza para preservar el sentido numinoso de la experiencia visionaria original en su formalización definitiva.

Sin embargo, en la contemporaneidad se hace más evidente que nunca que el secreto de oficio va más allá del puro dominio técnico de los materiales y de la maestría de su utilización. En la actualidad, la persona creadora es la que visiona, la que accede al Cuerpo de Saber y después sabe cómo adecuar lo visionado a un soporte físico. Muchos artistas delegan la sensibilización de estas visiones a especialistas que, en su dominio del medio, pueden resolver mejor que el propio creador la fase final de materialización de la obra. Pongamos el ejemplo del artista Bill Viola, que pasó de trabajar con el vídeo en entornos íntimos a utilizar cámaras de cine, actores profesionales, maquilladores y estilistas, para una mejor resolución de sus ideaciones, adoptando él el papel de

imaginero que se retira y profundiza en sus proyectos hasta que se encuentran maduros, y el del supervisor de todos los pasos de resolución del mismo.

El creador contemporáneo puede no estar especializado en un medio concreto: escultura, pintura, fotografía, vídeo… sino que, dando prioridad a la visión, supedita su formalización, escogiendo en cada ocasión el medio que mejor se adecue a ella. La resolución formal queda, en ocasiones, totalmente desprovista de su implicación manual; la impronta táctil del creador se sustituye por su impronta visual, la de su supervisión. Esto refuerza la importancia de lo visual, de lo imaginal en el panorama del arte actual. Si, en la contemporaneidad, llegara a haber un linaje de transmisión de maestro a discípulo se evidenciaría un vertiginoso distanciamiento de la fase de resolución matérica de la obra para centrarse en la transmisión del aprendizaje de las técnicas de acceso a la visión. El secreto de oficio ya no se encuentra en el dominio de los materiales, sino en la accesibilidad al Cuerpo de Saber, en la gestión de lo numinoso y su formalización. La libertad creadora, sin mecenazgos ni temas impuestos, confiere al creador la posibilidad de abismarse en los lugares imaginales y arquetípicos del saber. La traducción de esa experiencia mediante símbolos, imágenes, palabras y su final resolución completan un ciclo completo de gestión y fijación de lo numinoso.

DE LA VISIÓN LATENTE A LA VISIÓN DIÁFANA

Del mismo modo que en la apertura hemos incluido una «visión» de partida con la película *Matrix,* con su compendio de mitologías sobre la percepción y la luz, en la oclusión mencionamos ejemplos de lo que hemos denominado «el secreto de oficio». Este reside más en el modo de acceso a la «visión» que en sus modos de registro. Los lenguajes expresivos se consiguen, se descubren, se articulan si realmente hay algo que decir, que expresar; de lo contrario, no son más que habilidades del lenguaje, sin apenas contenido que transmitir. Los lenguajes expresivos se inventan y se procuran por la necesidad del saber de la experiencia gozosa del Cuerpo de Saber, que la registra para transmitirla, para compartir una expresión de entusiasmo, para establecer y sedimentar un Cuerpo de Conocimiento. Los medios para ello pueden ser más o menos acertados, oportunos si se quiere, pero por necesidad siempre tenderán a su mejora, a su depuración expresiva, a efectos de que el registro, la creación visual, recoja en su seno la experiencia del saber de la manera más fidedigna posible y, desde ese conocimiento, pueda revivir esos momentos de gozo del saberse saber.

Nos ha parecido oportuno establecer, casi podríamos decir ilustrar, el diagrama integral con el movimiento completo del Cuerpo de Percepción a partir de tres ejemplos, a los que damos valor de metáforas visuales, para expresar mejor lo que se ha propuesto nuestra indagación como aproximación entre Creación y Experiencia Visionaria y la pervivencia del sentido numinoso de la luz.

Trasladarse a otro Cuerpo de Percepción, Saber y Conocimiento. Avatar

El primer ejemplo es *Avatar,* película que, más allá de las concesiones comerciales que toda obra de arte debe acatar en su contexto, se presenta bajo múltiples mensajes sobre cuestiones candentes de su época, pero sobre todo trata diversos aspectos de la percepción, entendida como sensitividad; trata del Cuerpo de Percepción, del cuerpo consciente y su posibilidad de desplazamiento. *Avatar* trata, en definitiva, de cómo el cuerpo trascendente, cuerpo energético y sutil en nuestro esquema, puede desplazarse hasta el punto de adquirir un nuevo cuerpo físico dando lugar a otro compuesto fenomenal. La película también nos plantea un entorno imaginal de luz, digno de ser incluido en nuestro apartado de topografías del saber.

La obra en sí es un ejemplo del empeño de James Cameron (Ontario, 1954), un visionario que tuvo que esperar más de veinte años para que, en el momento oportuno, su visión fuera suficientemente comprensiva y así poder disponer de los recursos tecnológicos para hacer efectivos sus modos de registro. Toda la película gira en torno al anhelo por otros campos de saber y a la posibilidad de acceder, en este caso tecnológicamente, a ellos, a la posibilidad de experimentar otra percepción y vivenciar otro estado de conciencia, como casi todas las obras de arte expresivamente liberadoras.

El sentido numinoso y, en especial, el sentido numinoso de la luz, tanto físico como metafísico, en su presencia o en su ausencia, es la constante que articula toda la «visión» del autor y la visualización fílmica de la obra. Esto es tan patente que no son necesarios más comentarios fuera de encadenar correspondencias con el bagaje de hermenéuticas sobre la luz que incluyen la resurrección del *avatar.*

La infinitud de las imágenes. El fotomosaico

El segundo ejemplo que planteamos alude a uno de los momentos más especiales de nuestro esquema: se trata del momento en que se accede al campo de saber, al momento de tránsito del Cuerpo de Percepción al Cuerpo de Saber. En ese momento aparecen, mejor aún, emergen un sinfín de flujos, en primera instancia energéticos. El ejemplo que proponemos se basa en los fotomosaicos, en ese despliegue visual que supone una determinada configuración o imagen que ha sido dividida en secciones. Lo que diferencia un fotomosaico de un mosaico tradicional es la particular característica de que cada elemento del mosaico es reemplazado por otra imagen con los tonos cromáticos promedio que le corresponden por su ubicación en la configuración de la imagen general. Este procedimiento da como consecuencia una configuración de imagen formada por imágenes.

En el ámbito científico, relacionadas con la holografía, la cosmografía y la física cuántica, se han realizado con este procedimiento metáforas visuales para explicar el infinito, los universos paralelos y otras incógnitas, con la salvedad de que la configuración de imágenes del fotomosaico está compuesta por otras que, a su vez, están compuestas por otras, y así sucesivamente, *ad infinitum.* Con lo cual, la visualización superpone multiplicidad de sentidos simultáneos que solo adquieren comprensión, en la medida en que el observador se detiene en una determinada dimensión de sentido.

Esta es una buena metáfora de lo que sucede en el umbral de acceso al Cuerpo de Saber. El Cuerpo de Percepción se abre mediante su sensitividad a la percepción de campos de energía extraordinaria de la realidad, en ellos solo reconoce, de entrada, aquellas configuraciones para las que, de un modo u otro, ha sido instruido. Pero en la medida en que su percepción se dilata y su experiencia se ensancha, los marcos mentales pierden consistencia, más si se está predispuesto a ello; la irrupción de la realidad en todos los sentidos aumenta y la emotividad se dispara extáticamente. En ese trance, las configuraciones aprendidas no tienen la consistencia inicial y aparecen configuraciones de la realidad que se perciben con todo el cuerpo trascendente, pasando a ser vivencias de saber. El Cuerpo de Percepción frente a la infinitud de mosaicos configurados sabe y sabe que sabe; halla respuestas vitales sin pregunta, o adscribe esas respuestas a preguntas previas de su contexto cultural. La experiencia de luz, de configuración, es parecida pero en cada entorno o momento se proyecta un marco de interrogantes distinto, con lo que la experiencia genuina se registrará y se recreará según los valores de ese marco. Así, puede ocurrir que una persona cristiana crea ver a Cristo, un hindú a Shiva, un budista a Buda o la Clara Luz. Aun así, la «visión» será modificada por esa experiencia genuina de sentido y de saber.

Dada la infinitud de configuraciones de imágenes, de imágenes de imágenes, de mosaicos dentro de mosaicos, detenerse, fijarse en un determinado nivel, suspende la continuidad y refuerza la configuración escogida como determinante del saber y de los valores vivenciales del mismo. Esa franja de la realidad será la escogida y enaltecida como explicación al impulso implícito o explícito que ha provocado el movimiento inicial del Cuerpo de Percepción.

El resplandor de la pantalla. Hiroshi Sugimoto

> *Una noche tuve una idea mientras estaba en el cine: fotografiar una película en sí misma. Intenté imaginarme fotografiando una película entera con mi cámara. Ya podía imaginar la pantalla de proyección como un rectángulo blanco. En mi imaginación este aparecería como una rectángulo blanco y brillante; este resplandor provendría de la superficie de la proyección e iluminaría todo el teatro. Esta idea me pareció muy interesante, misteriosa, incluso religiosa.*
>
> Hiroshi Sugimoto

El último ejemplo escogido como metáfora visual se relaciona simétricamente con el anterior en la medida en que vinculamos el fotomosaico con el umbral de acceso al Cuerpo de Saber, con el ascenso del Cuerpo de Percepción al estado visionario. Por contrapartida, vinculamos el siguiente ejemplo con el descenso del cuerpo, con el umbral que registra la experiencia visionaria y la condensa en expresión, es decir, con el umbral de la creación. Para ello, acudimos a un procedimiento idéntico al anterior de los fotomosaicos como acumulación infinita de imágenes, pero antagónico en su efecto. Si el primero devenía un mar de configuraciones entre las que se podía transitar hasta fijarnos en una dimensión preferencial, en este caso acudimos a la serie *Teatros* del fotógrafo Hiroshi Sugimoto (Tokio, 1948). Sugimoto nos presenta la fotografía de una pantalla de cine blanca de luz, perfectamente situada en su entorno escenográfico en penumbra. El

procedimiento utilizado para llegar a este resultado fotográfico es bastante sencillo en su concepción: se trata de mantener la cámara fotográfica con el objetivo abierto y el diafragma bastante cerrado durante el tiempo que dura la proyección de una película en la pantalla. La cámara fotográfica captura y registra todos los momentos de luz proyectados en el transcurso de las escenas de la película, de manera que la superposición de todos esos momentos de luz da como resultado la fotografía de una pantalla completamente iluminada.

Esta es otra metáfora extraordinariamente sugerente. Desde nuestro enfoque resulta que la superposición de todos los momentos de vida, de todas las escenas acaecidas, de todos los registros del saber, se convierten en una pantalla, de hecho, en un lienzo iluminado. Todos los matices de sombra que sustentan cada fotograma de la película y que, en definitiva, configuran la forma y por tanto la imagen de sentido de cada escena, acaban subsumidos en ese magma de luz proyectada que, a su vez, los contiene de forma latente. Están ahí, se han proyectado todas las escenas, todos los momentos, pero en la realidad sustancial, solo se manifiesta la proyección de luz, la sombra no es más que un gradiente de impedimento. Esa realidad substancial de luz es la «visión» más depurada que se puede tener, icónicamente abstracta. Este estado visionario es más profundo y más sutil que el estado inicial de los mosaicos de configuraciones; en ellos todavía no hemos hecho abstracción de las apariencias. Aunque obedecen a constantes de la realidad, son un laberinto en el que el visionario puede perderse. Llegar a este lienzo de luz requiere mayor esfuerzo y disciplina con instrucciones más precisas; aquí no hay pérdida posible; se da todo a la vez. La acumulación de proyecciones le confiere al visionario un exceso de comprensión que tiene que saber gestionar. A pesar de que no se perderá en la «visión», puede llegar a «cegarse» en ella y quedar incapacitado para transmitir, para crear. Ahora es cuando el visionario, el creador tiene que saber escoger, entre la latencia de ese mar de luz, el signo pertinente, para destacar, registrar, fijar o expresar, en una especie de Presente eterno de todas las proyecciones simultáneas, toda esa Presencia de luz. Dicho de otro modo, debe dar a la energía, al aliento, al espíritu, un soporte concreto que sea una síntesis de comprensión situada, ahora sí, en el espacio y en el tiempo, como cuerpo de expresión necesario para la experiencia de dicha Presencia de luz.

LA GOZOLOGÍA DE LA CREACIÓN

Arrástrame contigo, corramos a tu cámara a gozar y a ser felices juntos,
a evocar tus caricias que son más dulces que el vino.

Cantar de los cantares

Hay un texto gnóstico[6] que explica la creación del mundo a través de la risa. El dios se rió siete veces y de su risa misteriosa nacieron siete dioses: la Luz; *Fos* fue el primero y el último fue *Psique,* que puso todas las cosas en movimiento para que se llenaran de alegría. Según este mito del origen, las cosas se animan, cobran vida gracias al aliento divino que no es otra cosa que su risa regeneradora.

El arte tradicional actualiza esta cosmogonía de la risa mistérica a través del gozo del creador. Titus Burckhardt asegura que para el imaginero hindú, para el pintor zen o para el artesano cristiano, el gozo que brota de la unión con lo numinoso es lo que garantiza la verdadera creación. Este vínculo con la transcendencia, inspiración del aliento numinoso es lo que consigue animar el icono, llenarlo de presencia sagrada, «saturarlo de poder», como diría Eliade.

Creemos que el gozo creador sigue alentando algunas creaciones contemporáneas en la medida en que, de forma silenciosa e íntima, embarga a la persona creadora e impregna el proceso completo de visión y registro de la experiencia. El gozo surge cuando el creador participa de la visión de lo numinoso, cuando el roce de las imágenes inspiradas le provocan temblor, cuando la mirada saturada de luz siente que no puede contener su radiación. Estos momentos de acceso al saber, estos vislumbres del misterio son los que inspiran y motivan al creador. Son epifanías que desplazan su Cuerpo de Percepción, que lo elevan y lo suspenden regalándole una visión de lo desconocido. El temblor despierta el gozo y el gozo nos hace salir de nosotros mismos y nos permite ver. La visión es, pues, lo que motiva y sustenta la creación genuina.

Sabemos que los creadores tradicionales meditan, oran, realizan ayunos y ascetismos a la espera de la visión, que solo mediante el gozo contemplativo pueden identificarse con la divinidad que van a recrear. Los artistas que hemos escogido como paradigmas de nuestra investigación, Bill Viola, Jaume Plensa, Anish Kapoor, Olafur Eliasson y James Turrell, experimentan procesos distintos de aproximación a lo que ellos denominan inspiración, belleza, vacío o luz. Sus obras reflejan esa identificación total con aquello que crean, imágenes que trascienden lo cotidiano, que nos conmueven, nos embargan con su sentido y su presencia.

Vivir la experiencia visionaria y el subsiguiente proceso de creación, vivir este acceso al entusiasmo y extenderlo al gozo de la creación es un movimiento de una intensidad gozosa en la que se integran múltiples estados de conciencia y, por tanto, de sentido existencial, tanto hacia dentro como hacia fuera. Por ello, para comprender dicho gozo hay que vivirlo. En mi propia experiencia como creadora he encontrado la alegría íntima, la risa que surge tras la comprensión súbita, así como un poso continuo de bienestar. Al sumergirme en los procesos de creación se entumecen los pensamientos acelerados y me desplazo a un lugar donde todo es posible. En ese caldo de ideas e imágenes efervescentes, me convierto en un embrión que nace y renace al tiempo que crea y *re*crea.

El cuerpo, como decía Teresa de Ávila, no deja de participar siempre algo o mucho de ese gozo extremo que supone henchirse de amor, inspiración y vida. La experiencia visionaria es, en realidad, un exceso de sentido y sensitividad, un desplazamiento del cuerpo incontenible, abierto y dilatado. En estas circunstancias, la creación deviene un modo de acceso a la percepción extraordinaria, camino hacia la alegría sostenida, peaje a lo desconocido, motivo para traspasarse y trascenderse una y otra vez. Ahondar de forma continua en los lugares de la imaginación, la inspiración y el saber es la forma de padecer una patología gozosa. Cuando nos anonadamos en las visiones abiertas, los

horizontes luminosos, los «mares sin orillas»[7] de la creación, es que la afección se ha vuelto crónica. El cuerpo deviene entonces un cuerpo gozoso, transfigurado, diáfano y, como el primer dios de la creación del mito gnóstico, brilla en su esplendor. Crear se vuelve entonces un gesto vital y, como el respirar, todo lo que hacemos deviene creación, porque todo está impregnado de la luz primera.

Descender, volver a la orilla, crear con la mirada puesta en la aurora o el crepúsculo es, como decía Ibn Arabi, el requisito imprescindible de la persona visionaria, mística, creadora. El gozo, como la luz solar, necesita irradiarse, expandirse, crecer en su continua manifestación; por eso los creadores multiplicamos nuestra alegría al transmitir nuestra visión y experimentamos lo que nos atrevemos a denominar una *gozología* de ascenso y de descenso, de ida y vuelta al saber y al conocimiento.

Es en el interior de esta experiencia donde se encuentran los principios y las vías de comprensión de la misma y de comprensión profunda de sus efectos. Efectos que se dan, en primera instancia, en los sujetos que la viven, es decir, los que posteriormente devenimos autores, acrecentadores en extensión, en profundidad y, sobre todo, en esencialidad, del conocimiento de la realidad y de lo Real. Este principio de internalismo no significa que no se pueda intentar comprender dicha experiencia, este gozo vital de la creación, desde fuera. Sin ser creador, uno puede aproximarse a dicha experiencia pero respetando sus propiedades, sin violentarla con reduccionismos o sistematizaciones de otros campos, ya que nuestra experiencia suele ser anterior y fundamento de muchas disciplinas.

El entusiasmo y, en su defecto, el maravillamiento, son el efecto vital de un acceso a la visión, a la visión aumentada; son un efecto de la dilatación consciente, a menudo muy trabajada por el iniciado, otras veces espontánea, que provoca la apertura de nuevos espacios interiores, facilitadores de un mayor flujo de lo que podemos llamar realidad o espíritu sutil, al fin y al cabo, una mayor inspiración que el autor experimenta como gozo.

Con este intento de esclarecer la experiencia de la experiencia de visión y creación, creemos que solo desde una pronunciación del gozo, desde la *gozología,* podemos aproximarnos a la vivencia que ha transformado el Cuerpo de Percepción en Cuerpo de Saber y nos ha legado un Cuerpo de Conocimiento por lo demás ingente. Basta con recordar todas las configuraciones expresivas de sentido, mediante traducciones, alegorías, metáforas y símbolos de lo vivido en esa gozosa experiencia del numen, registrada en infinidad de imágenes genuinas, en sustancia de sonido, movimiento, grafía, color y espacio, espiritualizando la materia y materializando el espíritu.

1. Según Wilber, se puede aplicar un método de verificación en la experiencia místico-visionaria similar al método científico al cotejar los testimonios de personas que han utilizado para percibir su «visión» el mismo «ojo de contemplación».

2. G. Picazo, *El instante eterno, op. cit.,* p 17.

3. El inconsciente, tal como sostiene Jung, «es religioso en el sentido de que está constituido por pulsiones y figuras cargadas de sacralidad». M. Eliade, *El vuelo mágico y otros ensayos, op. cit.,* p. 141.

4. «La libertad con la que la obra de arte se encarna en un artista y cómo a través de él despliega un enorme conjunto de sentidos para el mundo de la vida, es algo que nos continúa dejando perplejos. El margen de acción

converge en el margen de libertad y en ello radica lo genial de la obra… Pues resulta que ni en la obra misma, ni en el artista, sino en la tensión que se da entre ambos, y constituye aquella libertad, la ausencia de ley favorece enormemente la imaginación creadora». A. Vega, *Arte y santidad, op. cit.,* p. 44.

5. G. y H. Böhme, *Fuego, agua, tierra, aire, op. cit.*

6. El gnosticismo abarca una serie de movimientos espirituales surgidos en el Mediterráneo oriental durante la época helenística tardía que, además del pensamiento filosófico y religioso clásico, y del monoteísmo judeocrisitano, recogieron importantes influencias de la astrología y la magia babilonia, la sabiduría egipcia y el dualismo iranio. L. Vert, «La risa creadora según el gnosticismo», en VV.AA., *La creación. El origen del mundo a la luz de la tradición,* Barcelona, Arola, 2001, p. 90.

7. Expresión de un poema de Ibn Arabi que dice que «las imaginaciones de los místicos son como mares sin orillas, océanos de luz sin límites».



9

EPI-LOGAR
La investigación genuina

Josep Maria Jori

Una vez concluido el texto que nos presenta Mapi Rivera y con el que pretende apalabrar lo inefable, eso no significa que la investigación haya terminado, sino más bien al contrario: dicha pretensión mantiene abiertos otros pronunciamientos y cartografías.

Así, el *etimos* de este epilogar se afirma en lo que permanece por encima, alrededor e incluso más allá de su *logos,* de su discurso, de la razón de apalabramiento, como umbral y apertura que anhela y procura la continuidad de la búsqueda y la predisposición para nuevos encuentros. Búsqueda que, siguiendo los nuevos horizontes de los cánones de la investigación, en general, y en especial en las llamadas humanidades, solo puede devenir una búsqueda participativa en la que los fenómenos que nos salen al encuentro se deben enfrentar y confrontar desde la más genuina participación experimental.

Solo así se puede llegar a establecer auténtica teoría sobre el espíritu, a modo del verdadero teórico que es el que contempla y vive su contemplación de dentro a fuera y de fuera a dentro como un todo; por consecuencia, en su comprensión, en su abrazo de y en la realidad, establece gestos de teorías abiertas e inclusivas, llenas de fragmentos de vida susceptibles de desarrollarse en conocimiento y saber por crecimiento más que por reducción analítica.

La creación siempre es más de lo que aparece.

Los libros que no hemos escrito, a modo de George Steiner

El escritor George Steiner estaba entrevistando al bioquímico Joseph Needham, sobre el que se había propuesto escribir un libro, cuando, ante una pregunta que a Needham le resultó tremendamente incómoda, sintió como si una copa de cristal fino se agrietara. Steiner nunca llegó a escribir ese libro, ni muchos otros, que han devenido capítulos de una publicación denominada *Los libros que nunca he escrito*. Como George Steiner, queremos aclarar cuál es el verdadero enfoque de nuestra investigación y cuáles son los libros que no hemos escrito bajo el título *El sentido numinoso de la luz. Aproximaciones entre Creación y Experiencia Visionaria*.

No hemos escrito un libro sobre la representación de la luz o de cómo se trata la luz en las imágenes.

No hemos querido transformar la luz en un ídolo, sino más bien mantenernos en ella como muchos de los creadores que hemos estudiado para los que la luz es el fenómeno, el medio y el sentido de sus procesos creativos.

No hemos escrito un libro de reflexión estética, ya que nuestro enfoque es el de personas creadoras que participan directamente del proceso de la creación y que, desde ese foco, experimentan las imágenes de otros creadores. Nuestra mirada recupera el sentido de la palabra *aisthetikos,* que quiere decir «perceptivo» y hace alusión a una forma de percibir sentida y experimentada.

No es una investigación desde el punto de vista de la psicología de la percepción, ya que no la reducimos a este ámbito, sino que la ampliamos al fenómeno de la percepción en todas sus dimensiones: inmanente y trascendente.

Tampoco es un libro sobre creación y espiritualidad, aunque esté impregnado de ello. Consideramos la vía chamánica, mística y transpersonal como procesos orgánicos similares al de la persona creadora; sin embargo, destacamos la capacidad de esta última para traducir y fijar la experiencia de «visión» que todas ellas comparten.

La experiencia genuina de la creación

En definitiva, el libro que sí hemos escrito recoge las indagaciones y modos de proceder sobre lo que entendemos por experiencia genuina de la creación. Fundamentalmente, sobre la constitución y transformaciones del Cuerpo de Percepción, la experiencia visionaria y el gozo creador.

—¿Mi percepción? —pregunté.

—Exacto —gritó, como si yo fuera un niño dando la respuesta correcta—. Ahora llegamos a la explicación de los brujos. Ya te advertí que no explicaría nada, y sin embargo… Los brujos dicen que estamos dentro de una burbuja. En una burbuja en la que somos colocados en el instante de nuestro nacimiento. Al principio está abierta, pero luego empieza a cerrarse hasta que nos ha sellado en su interior. Esa burbuja es nuestra percepción. Vivimos dentro de esa burbuja toda la vida. Y lo que presenciamos en sus paredes redondas es nuestro propio reflejo.

Bajó la cabeza y me miró de reojo. Soltó una risita.

—No te me duermas —dijo—. Aquí es donde debes hacer una observación.

Reí. De algún modo, sus advertencias acerca de la explicación de los brujos, aunadas a la revelación de su impresionante gama de conciencia, se hacían sentir finalmente en mí.

—¿Cuál es la observación que yo debía hacer? —pregunté.

—Si lo que presenciamos en las paredes es nuestro propio reflejo, entonces lo que se está reflejando debe ser la cosa real —dijo, sonriendo.

—Buena observación —dije en tono de chanza. Mi razón podía seguir con facilidad ese argumento.

—La cosa reflejada es nuestra visión del mundo —dijo—. Esa visión primero es una descripción que se nos da desde el instante en que nacemos hasta que toda nuestra atención queda atrapada en ella y la descripción se convierte en visión. «La tarea del maestro consiste en reacomodar la visión a fin de preparar al ser luminoso para el momento en que el benefactor abre la burbuja desde afuera.»

Hizo otra pausa deliberada y luego una nueva observación acerca de mi falta de atención, juzgada por mi incapacidad de hacer un comentario o una pregunta adecuados.

—¿Cuál debería haber sido mi pregunta? —inquirí.

—¿Por qué se tiene que abrir la burbuja? —repuso.

—Buena pregunta —dije, y él rió con fuerza y me palmeó la espalda.

—¡Por supuesto! —exclamó—. Tiene que ser una buena pregunta para ti; es una de las tuyas.

«La burbuja se abre para permitir al ser luminoso una visión de su totalidad —prosiguió—.

»Naturalmente, esto de llamarla burbuja es solo una manera de hablar, pero en este caso la manera es exacta.

»La delicada maniobra de llevar a un ser luminoso a la totalidad de sí mismo requiere que el maestro trabaje desde dentro de la burbuja y el benefactor desde fuera. El maestro reorganiza la visión del mundo, yo he llamado a esa visión «la isla del tonal». He dicho que todo lo que somos se encuentra en esa isla. La explicación de los brujos dice que la isla del tonal está hecha por nuestra percepción, que ha sido entrenada para enfocarse en ciertos elementos; cada uno de esos elementos y todos juntos forman nuestra visión del mundo. El trabajo del maestro, en lo referente a la percepción del aprendiz, consiste en reordenar todos los elementos de la isla en una mitad de la burbuja. Pero ahora ya te habrás dado cuenta de que limpiar y reordenar la isla del tonal significa reagrupar todos sus elementos en el lado de la razón. Mi tarea ha sido desarreglar tu visión ordinaria, no para destruirla, sino para forzarla a ponerse en el lado de la razón. Y tu has hecho esto mejor que cualquiera que yo conozca».

Trazó un círculo imaginario en la roca y lo dividió en dos a lo largo de un diámetro vertical. Dijo que el arte del maestro era forzar al discípulo a agrupar su visión del mundo en la mitad derecha de la burbuja.

—¿Por qué la mitad derecha? —pregunté.

—Ese es el lado del tonal —dijo.

»El maestro siempre se dirige a ese lado y al presentar a su aprendiz, por una parte, el camino del guerrero lo obliga al raciocinio, a la sobriedad, a la fuerza de carácter y de cuerpo; y al presentarle, por otra parte, situaciones inimaginables pero reales, que el aprendiz no puede abarcar, lo obliga a reconocer que su razón, por más maravillosa que sea, solo puede cubrir una zona pequeña. Una vez enfrentado con su incapacidad de razonarlo todo, el guerrero hará lo imposible por reforzar y defender su razón derrotada, y para lograr tal efecto reunirá en torno a ella todo cuanto tiene. El maestro se ocupa de ello, martillándolo sin piedad hasta que toda su visión del mundo está en una mitad de la burbuja; la otra mitad, la que ha quedado limpia puede entonces ser reclamada por algo que los brujos llaman «la voluntad».

»Esto podemos explicarlo mejor diciendo que la tarea del maestro es limpiar una mitad de la burbuja y reordenar todo lo que hay en la otra mitad. Entonces, la tarea del benefactor es abrir la burbuja en el lado despejado. Una vez roto el sello, el guerrero nunca vuelve a ser el mismo. Tiene ya el dominio de su totalidad. La mitad de la burbuja es el centro máximo de la razón, el tonal. La otra mitad es el centro máximo de la voluntad, el nagual. Ese es el orden que debe prevalecer; cualquier otro acomodo es absurdo y maligno, porque va en contra de nuestra naturaleza, nos roba nuestra herencia mágica y nos reduce a nada.»

Don Juan se incorporó y estiró los brazos y la espalda y caminó para desentumecer los músculos. Ya hacía un poco de frío… Volvió a sentarse.

—Nos queda un único asunto por terminar —continuó—. Los brujos lo llaman el secreto de los seres luminosos, y se trata del hecho de que somos perceptores. Los seres humanos y todos los otros seres luminosos que hay sobre la tierra somos perceptores. Esa es nuestra burbuja, la burbuja de la percepción. Nuestro error es creer que la única percepción digna de reconocerse es lo que pasa por nuestra razón. Los brujos creen que la razón es solo un centro y que no debería darse tanto vuelo.[1]

Salir del armario espiritual

Ante la abrumadora presencia de las morfologías del espíritu y en la variedad de exaltaciones de la imagen e iconosofías, nos atrevemos a salir tranquilamente del armario espiritual, sin reduccionismos, eufemismos, ni metáforas sobrecargadas. La conciencia de la espiritualidad es un fenómeno inherente a la humanidad; por ello es posible vivirla «al margen o en la frontera de la religión»[2] en el maravillamiento ante la naturaleza y en el sobrecogerse ante una creación artística, en el asombro ante una visión interior, en las epifanías inesperadas, en las intuiciones certeras o sencillamente de forma suave y

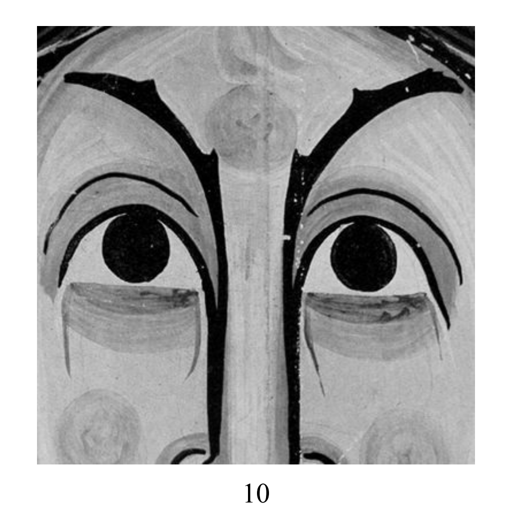
continua en los pequeños gestos de alegría, ternura y sencillez que nos ofrece la cotidianidad.

Esta investigación permea espiritualidad; lo numinoso ha alentado su escritura desde un lugar oculto y misterioso, aflorando continuamente con ideas e imágenes fluidas que han permitido que, a pesar del trabajo continuo e intenso, gran parte de su devenir fuera liviano y agradecido. Los testimonios de visionarios, físicos, místicos, psicólogos, chamanes y creadores de todos los tiempos conforman una trama de sentido, un campo pulsante de conocimiento que apunta a una realidad unísona. Son como un coro de voces distintas cantando una misma melodía, intérpretes de una misma partitura, olas de un mismo mar en el que nos hemos atrevido a sumergirnos. Sin perturbar las aguas siempre vivas de este campo de saber, podemos asegurar que hemos visto no solo a través de nuestra propia experiencia, sino a través de los ojos interiores de todos estos aventureros del Infinito.

Gracias a esta trama de visiones de luz, imágenes de trascendencia, nos atrevemos a afirmar que la conquista científica o la pasión religiosa no son menos importantes que la fe en la inteligencia del espíritu. Porque uno decide creer en lo que quiere creer y creemos que crear es, en definitiva, un acto de fe.

1. C. Castaneda, *Relatos de poder*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, pp. 329-333.

2. L. de Ahumada, *Espirituales sin religión*, Barcelona, Fragmenta, 2015, p. 8.



10

FUENTES DOCUMENTALES

BIBLIOGRAFÍA

ABRAMOVIĆ, Marina, *512 horas,* Londres, Serpentine Gallery, 2014.
ADELL, Anna, *Creación y pensamiento hacia un ser expandido,* Gijón, Trea, 2014.
AREOPAGITA, Pseudo Dionisio, *Obras completas,* ed. de Teodoro H. Martín Lunas, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1995.
AHUMADA de, Laia, *Espirituals sense religió,* Barcelona, Fragmenta, 2015.
AÏVANHOV, Omraam Mikhaël, *El libro de la magia divina,* Barcelona, Prosveta, 1993.
ALEXANDRIAN, Sarane*, Historia de la filosofía oculta,* Madrid, Valdemar, 2003.
ALIGHIERI, Dante, *Divina comedia*, comentarios de J.M. Sagarra, Barcelona, Quaderns Crema, 2000.
ÁNGELA DE FOLIGNO, *Libro de la experiencia*, ed. de Pablo García Acosta, Madrid, Siruela, 2014.
ANODEA, Judith, *Los chakras. Las ruedas de la energía vital*, Barcelona, Robin Book, Barcelona, 1993.
ANÓNIMO, *La nube del no saber*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2005.
ARABI, Ibn, *El núcleo del núcleo,* Barcelona, Sirio, 1992.
—, *Las iluminaciones de La Meca,* Madrid, Siruela, 1996.
—, *Tratado del amor,* Madrid, Arca de Sabiduría, 1997.
—, *Las contemplaciones de los misterios,* Murcia, Regional de Murcia, 1997.
—, *El tratado de la unidad y otros textos sufíes,* Barcelona, José J. de Olañeta, 2001.
—*, El intérprete de los deseos*, Murcia, Regional de Murcia, 2002.
ARGAN, Giulio Carlo, *Fra Angelico,* Madrid, Casimiro, 2015.
ARNTZ, William, CHASSE, Betsy y VICENTE, Mark, *¿¡Y tú qué sabes!?,* Madrid, Palmyra, 2006.
AROLA, Raimon, *Imágenes cabalísticas y alquímicas,* Tarragona, Arola, Colección La Puerta, 1999.
—, *La cábala y la alquimia,* Palma de Mallorca, Obelisco, 2001.
AUDINET, Gérard*, Entrée des médiums. Spiritisme et Art. De Hugo à Breton,* París, París-Musées, 2012.
AUERBACH, Erich, *Dante, poeta del mundo terrenal*, Barcelona, Acantilado, 2008.
ASSAGIOLI, Roberto, *Psicosíntesis: Ser transpersonal,* Madrid, Gaia, 2010.
BALL, Philip, *La invención del color*, Barcelona, Debolsillo, 2009.
BALLTONDRE, Mónica, *Éxtasis y visiones. La experiencia contemplativa de Teresa de Ávila,* Barcelona, Erasmus, 2012.
BARING, Anna y CASHFORD, Jules, *El mito de la diosa,* Madrid, Siruela, 2005.
BARTHES, Roland, *La cámara lúcida,* Barcelona, Paidós, 2007.
BELTING, Hans, *Imagen y culto,* Madrid, Akal, 2009.
BENEITO, Pablo (ed.), *Mujeres de luz,* Madrid, Trotta, 2001.
BENJAMIN, Walter, *Breve historia de la fotografía*, Madrid, Casimiro libros, 2011.
BERGUER, Ruth, *El aura humana,* Madrid, Edaf, 1994.
BINDMAN, David, *William Blake Artista*, Madrid, Swan, 1989.
BLAKE, William, *Matrimonio del cielo y el infierno. Cantos de inocencia. Cantos de experiencia,* Madrid, Visor, 2003 .
BLAU, Evelyne, *Krishnamurti, Cien años de sabiduría*, Barcelona, Kairós, 2007.
BÖHME, Gernot y BÖHME, Hartmut, *Fuego, agua, tierra y aire*, Barcelona, Herder, 1998.
BÖHME, Jacob, *Aurora*, Madrid, Alfaguara, 1979.
BONET, Pilar (ed.), *Josefa Tolrà. Mèdium i artista,* Mataró, ACM, Ajuntament de Mataró, 2014.

BOORSTIN, Daniel J., *Los creadores*, Barcelona, Crítica, 2008.
BORDAS, Jaume y VALLS, Manuel, *Diálogo con el subconsciente,* Barcelona, RBA, 2004.
BOURGOIS, Louise, *Memoria y arquitectura*, Madrid, MNCARS, 2000.
BOVA, Ben, *Historia de la luz*, Madrid, Espasa, 2004.
BURCKHARDT, Titus, *El arte del islam*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1988.
—, *Principios y métodos del arte sagrado*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2000.
BUHIGAS, Jaime, *La divina geometría*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2008.
CAMPBELL, Joseph (ed.), *Mitos, sueños y religión*, Barcelona, Kairós, 1997.
—, *Mitos de la luz,* Buenos Aires, Marea, 2005.
—, *Las extensiones interiores del espacio exterior*, Gerona, Atalanta, 2013.
CAPLAN, Mariana, *A mitad de camino*, Barcelona, Kairós, 2004.
CAPRA, Fritjof, *El tao de la física,* Barcelona, Sirio, 2006.
CARSE, David, *Perfecta brillante quietud,* Madrid, Editorial Gaia, 2009.
CASHFORD, Jules, *El mito de Osiris*, Gerona, Atalanta, 2009.
CASTANEDA, Carlos, *Relatos de poder,* México, FCE, 1976, pp. 329-333.
—, Las enseñanzas de don Juan, Madrid, FCE, 1992.
CETTO, Ana María, *La luz en la naturaleza y en el laboratorio*. México, FCE, 1987.
CHEVRIER, Jean-François, *L'hallucination artistique. De William Blake à Sigmar Polke,* París, L'Arachnéen, 2012.
CHIA, Mantak y HUANG, Tao, *La puerta de todas las maravillas*, Barcelona, Sirio, 2003.
CIRLOT, Juan Eduardo, *El ojo en la mitología. Su simbolismo,* Masnou, Laboratorios del Norte de España, 1954.
CIRLOT, Lourdes y MANONELLES, Laia (coords.), *Las vanguardias artísticas a la luz del esoterismo y la espiritualidad*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2014.
CIRLOT, Victoria, *Hildegarda von Bingen y la tradición visionaria de occidente*, Barcelona, Herder, 2005.
— y GARÍ, Blanca, *La mirada interior*, Barcelona, Martínez Roca, 1999.
COHEN-SOLAL, Annie y MARTÍN, Jean-Hubert, *Magiciens de la terre. Retour sur une exposition légendaire*, París, Éditions Xavier Barral, Centre Pompidou, 2014.
COOMARASWAMY, Ananda K., *Sobre la doctrina tradicional del arte*, Barcelona, Ediciones de la Tradición Unánime, José J. de Olañeta, 1983.
—, *La transformación de la naturaleza en arte*, Barcelona, Kairós, 1997.
—, *Teoría medieval de la belleza*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2001.
—, *La danza de Siva,* Madrid, Siruela, La Biblioteca Azul, 2006.
COSTA I GATELL, Esther, *Hipnosis. Un puente al subconsciente con fines terapéuticos*, Barcelona, Hispano Europea, 2011.
—, *El camino de la hipnosis*, Barcelona, Obelisco, 2014.
CORBIN, Henry, *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabî,* Barcelona, Destino, 1993.
—, *Avicena y el relato visionario,* Barcelona, Paidós, 1995.
—, *El hombre y su ángel. Iniciación y caballería espiritual,* Barcelona, Destino, 1995.
—, *Cuerpo espiritual y tierra celeste*, Madrid, Siruela, 1996.
—, *El hombre de luz en el sufismo iranio,* Madrid, Siruela, 2000.
COULIANO, Ioan P., *Más allá de este mundo,* Barcelona, Paidós, 1991.
CRARY, Jonathan, *Las técnicas del observador*, Murcia, CENDEAC, 2008.
CROMBIE, Alistair C., *Robert Grosseteste and the Origins of Experimental Science 1100-1700,* Oxford, Clarendon Press, 1962.
CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly, *Fluir (Flow). Una psicología de la felicidad*, Barcelona, Kairos, 2008.
CHAMPEAUX, Gerard de y STERCKX, D. Sebastien, *Introducción a los símbolos*, Madrid, Encuentro, 1984.
CHAUCHARD, Paul, *Hipnosis y sugestión*, Barcelona, Oikos-Tau, 1971.
CHEVRIER, Jean-François, *L'hallucination artistique. De William Blake à Sigmar Polke,* París, L'Arachnéen, 2012.
DANS, Sófocles, *Onironáutica. Manual de exploración onírica y sueños lúcidos*, La Coruña, Oeral, 2010.
DIDI-HUBERMAN, Georges, *El hombre que andaba en el color*, Madrid, Abada, 2014.
DOORE, Gary (ed.), *El viaje del chamán,* Barcelona, Kairós, 1998.
—, *¿Vida después de la muerte?,* Barcelona, Kairós, 2001.
DURHAM, Janis H., *La mano en el espejo*, Barcelona, Luciérnaga, 2015.
ECKHART, Maestro, *El fruto de la nada*, Madrid, Siruela, 1998.
ELIADE, Mircea, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México, FCE, 1976.

—, *Mefistófeles y el andrógino*, Barcelona, Labor, 1984.
—, *El vuelo mágico y otros ensayos,* Madrid, Siruela, 1995.
—, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 2003.
—, *Mitos, sueños y misterios*, Barcelona, Kairós, 2005.
—, *De los primitivos al zen, vol. I: Dioses, diosas y mitos de la creación,* Barcelona, Azul, 2008.
ELIASSON, Olafur, *An encyclopedia*, ed. de Anna Engberg-Pedersen, Colonia, Taschen, 2008.
—, *La naturaleza de las cosas*, Barcelona, Fundación J. Miró/Fundación Caixa Gerona, 2008.
—, *Your Mobile Expectations. BMW H2R Project,* Alemania, Lars Muller Publishers, 2008.
—, *Leer es respirar, es devenir. Escritos de Olafur Eliasson*, Barcelona, Gustavo Gili, 2012.
EMOTO, Masaru y FLIEGE, Jürgen, *El poder curativo del agua*, Barcelona, Obelisco, 2006.
ÉPINEY-BURGARD, Georgette y ZUM BRUNN, Émilie, *Mujeres trovadoras de Dios. Una tradición silenciada de la Europa medieval*, Barcelona, Paidós, 2007.
ESPAÑOL, Joaquim, *Entre técnica i enigma. Mirades transversals sobre les arts*, Barcelona, Edicions de 1984, 2015.
ESTRADA, Alvaro, *Vida de María Sabina. La sabia de los hongos*, México, Siglo XXI, 1977.
EVANS SCHULTES, Richard y RAFFAUF, Robert F., *El bejuco del alma,* Colombia, El Áncora, FCE, 2004.
FAUCHEREAU, Serge y PIJAUDIER-CABOT, Joëlle, *L'Europe des Esprits. Ou la fascination de l'occulte, 1750-1950*, Estrasburgo, Ediciones de los Museos de Estrasburgo, 2011.
FAUPIN, Savine, *L'Autre de l'art. Art involontaire, art intentionnel en Europe, 1850-1974,* Villeneuve d'Ascq, LAM, 2014-2015.
FENWICK, Peter y FENWICK, Elizabeth, *El arte de morir*, Gerona, Atalanta, 2008.
FERRER, N. Jorge y SHERMAN, Jacop H. (eds.), *El giro participativo*, Barcelona, Kairós, 2011.
FICINO, Marsilio, *Sobre el furor divino y otros textos*. Introducción y notas de Pedro Azara, Barcelona, Anthropos, 1993.
FÍGOLS, Francesc, *Cosmos y Gea. Fundamentos de una nueva teoría de la evolución*, Barcelona, Kairós, 2007.
FLOURNOY, Théodore, *From India to the Planet Mars.* Princeton, Priceton University Press, 1994.
FOX, Mark, *Spiritual encuounters with unusual light phenomena: lightforms*, Cardiff, University of Wales, 2008.
FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños,* Madrid, Alianza, 2006.
GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método. Fundamentos de la hermenéutica filosófica,* Salamanca, Sígueme, 1977.
GEBSER, Jean, *Origen y presente,* Gerona, Atalanta, 2011.
GOLDBERG, Roselee, *Performance art,* Barcelona, Destino/Thames and Hudson, 2002.
GOLEMAN, Daniel, *Los caminos de la meditación,* Barcelona, Kairós, 2009.
GONZÁLEZ, Beatriz, *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.
GORDON WASSON, Robert, HOFMANN, Albert y RUCK, Carl A. P., *El camino de Eleusis,* México, FCE, 1980.
GOVINDA, Lama Anagarika, *La senda de las nubes blancas,* Gerona, Atalanta, 2014.
GREENHOUSE, Herbert B., *Viaje astral. Experiencias extracorporales,* Barcelona, Martínez Roca, 1982.
GROF, Stanislav, *Cuando ocurre lo imposible*, Barcelona, La liebre de marzo, 2008.
—, *El juego cósmico*, Barcelona, Kairós, 2003.
—, *El viaje definitivo*, Barcelona, La liebre de marzo, 2006.
—, *La mente holotrópica*, Barcelona, Kairós, 2008.
— y GROF, Cristina, *La respiración holotrópica. Un nuevo enfoque a la autoexploración y la terapia,* Barcelona, La liebre de marzo, 2011.
GUARDANS, Teresa, *La verdad del silencio*, Barcelona, Herder, 2009.
GUENON, René, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada,* Buenos Aires, Eudeba, 1976.
HADEWIJCH de Amberes, *El lenguaje del deseo,* Madrid, Trotta, 1999.
—, *Visiones,* Barcelona, José J. de Olañeta, 2005.
HADOT, Pierre, *Plotino o la simplicidad de la mirada,* Barcelona, Alpha Decay, 2004.
HARMLESS, William, *Mystics*, Nueva York, Oxford University Press, 2008.
HARNER, Michael, *Alucinógenos y chamanismo,* Madrid, Guadarrama, 1976.
—, *La cueva y el cosmos,* Barcelona, Kairós, 2015.
HARPUR, Patrick, *La tradición oculta del alma,* Gerona, Atalanta, 2013.
—, *Realidad daimónica,* Gerona, Atalanta, 2015.
HEATHCOTE-JAMES, Emma, *Seeing angels,* Londres, John Blake, 2002.
HEIDEGGER, Martin, *Arte y Poesía*, México, FCE, 1988.

HILDEGARDA DE BINGEN, *Scivias: Conoce los caminos,* Madrid, Trotta, 1999.
—, *Vida y visiones de Hildegarda de Bingen,* ed. de Victoria Cirlot, Madrid, Siruela, 2001.
—, *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales,* Madrid, Trotta, 2003.
HOFMANN, Albert, «LSD». *Cómo descubrí el ácido y qué pasó después en el mundo,* Barcelona, Gedisa, 1980.
HOLROYD, Stuart, *Krishnamurti, El hombre, el misterio y el mensaje,* Madrid, Temas de hoy, 1993.
HOUGHAM, Paul, *Atlas del cuerpo, la mente y el espíritu,* Barcelona, RBA, 1997.
HUNT, Anne, *The Body Divine,* Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
HUXLEY, Aldous, *La filosofía perenne,* Barcelona, Edhasa, 1992.
—, *Las puertas de la percepción. Cielo e infierno,* Barcelona, Edhasa, 1992.
HUDSON, William, *Raíces profundas. Principios básicos de la terapia y de la hipnosis de Milton Erickson,* Barcelona, Paidós, 2002.
JANSSENS, Ann Veronica, *Experienced,* Bruselas, Castelló Cultural, Base Publishing, 2009.
JAQUE, F. y GARCÍA, J. (eds.), *La luz: el ayer, el hoy y el mañana*, Madrid, Alianza Universidad, 1996.
JIMÉNEZ, José, *El surrealismo y el sueño,* Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2013.
JOHNSON, Ken, *Are You Experienced? How Psychedelic Consciousness Transformed Modern Art,* Múnich, Londres, Nueva York, Prestel, 2011.
JULIANA DE NORWICH, *Libro de visiones y revelaciones,* Madrid, Trotta, 2002.
JUNG, Carl Gustav, *Recuerdos, sueños y pensamientos*, Barcelona, Seix Barral, 1991.
—, *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia,* Madrid, Trotta, 1999.
—, *Arquetipos e inconsciente colectivo,* Barcelona, Paidós, 2001.
—, *El libro rojo,* Buenos Aires, El hilo de Ariadna, Malba/Fundación Constantini, 2010.
— y WILHEM, Richard, *El secreto de la flor de oro,* Barcelona, Paidós, 2003.
KANDINSKI, Vasili, *De lo espiritual en el arte,* Barcelona, Paidós, 1997.
KAPLEAU, Philip (Roshi), *Los tres pilares del zen,* Madrid, Gaia, 2006.
KAPOOR, Anish, *Anish Kapoor,* Londres, Visual Arts Department/The British Council, 1990.
—, *Anish Kapoor,* Londres, Bilbao, Royal Academy of Arts/Museo Guggenheim, Madrid, Turner, 2010.
—, *Melancholia,* Hornu, Museé des Arts Contemporains Grand-Hornu, 2004.
—, *Svayambh,* ed. de Rainer Crone & Alexandra von Stosch, Múnich, Berlín, Londres, Nueva York, Prestel, 2008.
KARAGULLA, Shafica, *Breakthrough to Creativity,* Marina del Rey, De Vorss and Company, 1990.
KARDEC, Allan, *El libro de los espíritus,* Barcelona, Carbonell y Esteva, 1904.
KELEN, Jacqueline, *Ofrenda a María Magdalena,* Barcelona, José J. de Olañeta, 2005.
KEUL, Hildegund, *Matilde de Magdeburgo. Poeta, beguina, mística,* Barcelona, Herder, 2016.
KING, Karen, *María de Magdala,* Barcelona, Poliedro, 2005.
KINGSLEY, Peter, *En los oscuros lugares del saber,* Gerona, Atalanta, 2006.
KRIPAL, Jeffrey J., *Autores de lo imposible. Lo paranormal y lo sagrado,* Barcelona, Kairós, 2012.
KRISHNA, Gopi, *Kundalini. El yoga de la energía,* Barcelona, Kairós, 2004.
KRISHNAMURTI, Jidu, *Esa Luz en Uno Mismo,* Madrid, Edaf, 2006.
—, *La mente en meditación,* Barcelona, Kairós, 2009.
KÜBLER-ROSS, Elisabeth, *La rueda de la vida,* Barcelona, Ediciones B, 2005.
KUNZ, Dona, *The Personal Aura,* Londres, Quest Books, 1991 [trad. cast.: *El aura,* Barcelona, Martínez Roca, 1992].
LACHMAN, Gary, *Una historia secreta de la consciencia,* Gerona, Atalanta, 2013.
LASZLO, Ervin, *El cambio cuántico,* Barcelona, Kairós, 2010.
—, *El paradigma akáshico,* Barcelona, Kairós, 2013.
—, *La experiencia akásica,* Barcelona, Obelisco, 2014.
LEADBEATER, Charles W., *Clarividencia y los anales akáshicos,* Barcelona, Carbonell y Esteva, 1908.
—, *Los chakras,* Barcelona, Abraxas, 1998.
LEHRER, Jonah, *Proust y la neurociencia: una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*, Barcelona, Paidós, 2010.
—, *Imaginar,* Barcelona, RBA, 2012.
LENOIR, Frédéric y TARDAN-MASQUELIER, Ysé, *Le livre des sagesses,* París, Bayard, 2002.
LETTS, Rosa María, *El Renacimiento,* Barcelona, Gustavo Gili, 1996.
LÉVY, Sophie, *Aloïse Corbaz en constellation,* Villeneuve d'Ascq, LAM, 2014.
LEWIS-WILLIAMS, David, *La mente en la caverna,* Madrid, Akal, 2005.
LOISY, Jean de y LAMPE, Angela, *Traces du sacré,* París, Centre Pompidou, 2008.

LONGINO, *De lo sublime,* Buenos Aires, Aguilar, 1972.
LÓPEZ, Agustín y TABUYO, María (eds.), *El conocimiento y la experiencia espiritual,* Barcelona, José J. de Olañeta, 2003.
LORIMER, David (ed.), *Más allá del cerebro,* Barcelona, Kairós, 2003.
LOY, David, *No dualidad,* Barcelona, Kairós, 2010.
MAILLARD, Chantal y PUJOL, Óscar, *Rasa. El placer estético en la tradición india,* Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2006.
MALLASZ, Gitta (comp.), *Converses amb Àngels*, Barcelona, Mediterrània, 2005.
MARCO SIMÓN, Francisco, *Illud Tempus. Mito y cosmogonía en el mundo antiguo,* Zaragoza, Prensas Universitarias, 1988.
MARTIN, Heinz E. R., *El arte tibetano*, Barcelona, Blume, 1980.
MARQUIER, Annie, *El maestro del corazón*, Barcelona, Luciérnaga, 2012.
MASCARÓ, Joan, *Lámparas de fuego. De las escrituras y de la sabiduría del mundo*, Barcelona, Paidós, 2009.
MASLOW, Abraham, *El hombre autorrealizado*, Barcelona, Kairós, 2007.
—, *La personalidad creadora*, Barcelona, Kairós, 2008.
—, *Religiones, valores y experiencias cumbre,* Barcelona, La Llave, 2013.
MEAD, George R. S., *The Doctrine of the Subtle Body in Western Tradition,* Nueva York, Cosimo, 2005.
MCTAGGART, Lynne, *El campo,* Málaga, Sirio, 2006.
MELLONI, Xavier, *Escletxes de Realitat,* Barcelona, Fragmenta, 2007.
—, *El Desig essencial,* Barcelona, Fragmenta, 2009.
—, *Hacia un tiempo de síntesis,* Barcelona, Fragmenta, 2011.
MELOT, Michel, *Breve historia de la imagen,* Madrid, Siruela, 2010.
MÉNDIZ, Alfonso, *Cómo se hicieron las grandes películas,* Madrid, Dossat, 2000.
MERLEAU-PONTY, Maurice, *Lo visible y lo invisible,* Barcelona, Seix Barral, 1970.
—, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península/Ediciones 62, 1975.
MERLO, Vicente, *La fascinación de oriente*, Barcelona, Kairós, 2002.
—, *La llamada de la nueva era*, Barcelona, Kairós, 2007.
—, *Las enseñanzas de Sri Aurobindo*, Barcelona, Kairós, 2011.
—, *Meditar en el hinduismo y el budismo,* Barcelona, Kairós, 2013.
METZNER, Ralph, *Las grandes metáforas de la tradición sagrada*, Barcelona, Kairós, 1986.
MILLAY, Jean, *Mente multidimensional. Telepatía y visión remota,* Madrid, Palmyra, 2008.
MONROE, Robert A., *El viaje definitivo,* Barcelona, Luciérnaga, 1994.
MOODY, Raymond A.,*Vida después de la vida*, Madrid, EDAF, 1977.
—, *Más allá de la luz.* Madrid, EDAF, 1989.
MOORJANI, Anita, *Morir para ser yo,* Madrid, Gaia, 2015.
MORA, Fernando, *Ibn ʻArabi. Vida y enseñanzas del gran místico andalusí*, Barcelona, Kairós, 2011.
MUNTANÉ, Amadeo, MORO, María Luisa y MOROS, Enrique R., *El cerebro. Lo neurológico y lo trascendental,* Pamplona, EUNSA, 2008.
MURENA, Héctor A., *La metáfora y lo sagrado*, Barcelona, Alfa, 1984.
NANCY, Jean-Luc, *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo,* Madrid, Trotta, 2006.
NAYDLER, Jeremy, *El templo del cosmos*, Madrid, Siruela, 2003.
OLIVA, Ana María, *Lo que tu luz dice*, Málaga, Sirio, 2014.
OSIS, Karlis y HARALDSSON, Erlendur, *Lo que vieron a la hora de la muerte*, Madrid, Edaf, 1987.
OTTO, Walter F., *Las musas y el origen divino del canto y del habla*, Madrid, Siruela, 2005.
OTTO, Rudolf, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Barcelona, Alianza, 2001.
—, *Ensayos sobre lo numinoso.* Barcelona, Trotta, 2009.
PADGETT, Jason y SEABERG, Maureen A., *Struck by Genius*, Boston, Nueva York, Houghton Mifflin Harcourt, 2014.
PAUDOX, André, *El tantra. La tradición hindú,* Barcelona, Kairós, 2011.
PANIKKAR, Raimon, *El silencio de Buddha*, Madrid, Siruela, 1996.
PARCERISAS, Pilar, *Il·luminacions. Catalunya visionaria*, Barcelona, CCCB, 2009.
PICAZO, Gloria, *El instante eterno*, Castelló, EACC, 2001.
PIERANTONI, Ruggero, *El ojo y la idea*, Barcelona, Paidós, 1984.
PIERRE, Arnau, *Cosmos. En busca de los orígenes, De Kupka a Kubrick*, Tenerife, TEA, 2009.
PLENSA, Jaume, *The Crown Fountain*, Alemania, Hatje Cantz, 2008.
PLOTINO, *El alma, la belleza y la contemplación*, Buenos Aires,México, Espasa Calpe, 1950.

POIROT, Dominique, *Juan de la Cruz y la unión con Dios,* Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1999.
POLLOCK, Jackson, *Obras, escritos, entrevistas*, ed. de Nancy Jachec, Barcelona, Polígrafa, 2011.
PORETE, Margarita, *El espejo de las almas simples*, Barcelona, Icaria, 1995.
PRAT, Joan (coord.), *Els nous imaginaris culturals*, Tarragona, URV Publicacions, 2012.
PROUST, Marcel, *Le côté de guermantes,* París, Flammarion, 1987.
—, *Por el camino de Swann*, Barcelona, RBA, 1995.
QAZALI, Ahmad, *Sawaneh. Las inspiraciones de los enamorados*, Madrid, Nur, 2005.
RACIONERO, Luis, *Textos de estética taoísta*, Madrid, Alianza, 2002.
RAQUEJO, Tonia, *Land Art,* San Sebastián, Nerea, 2003.
RAINE, Kathleen, *Ocho ensayos sobre William Blake*, Gerona, Atalanta, 2013.
RHEIN, Eduard, *Maravillas de las ondas*, Barcelona, Labor, 1950.
RICHIR, Marc, *El cuerpo. Ensayo sobre la interioridad*, Madrid, Brumaria, 2015
RIES, Julien, *El símbolo sagrado*, Barcelona, Kairós, 2013.
RIFFARD, Pierre A., *L'Ésotérisme,* París, Robert Laffont, 1997.
RIVIÈRE, Jean M., *El arte zen*, México, UNAM, 1963.
ROOT-BERNSTEIN, Robert y ROOT-BERNSTEIN, Michéle, *El secreto de la creatividad*, Barcelona, Kairós, 2002.
ROSS, David, *Teoría de las ideas de Platón*, Madrid, Cátedra, 1997.
ROTHKO, Mark, *La realidad del artista. Filosofías del arte*, Madrid, Síntesis, 2004.
ROY, Louis, *Experiencias de trascendencia*, Barcelona, Herder, 2006.
RUBIA, Francisco J., *El cerebro nos engaña*, Madrid, Temas de hoy, 2000.
—, *La conexión divina,* Barcelona, Crítica Drakontos, 2002.
—, *El cerebro espiritual*, Barcelona, Fragmenta, 2015.
RUBIO, Oliva María, *La mirada interior*, Madrid, Tecnos, 1994.
RUIZ FRANCO, J. C. *Albert Hofmann: Vida y legado de un químico humanista*, Barcelona, La liebre de marzo, 2015.
RUMI, Yalal al-Din, *Poemas sufíes*, Madrid, Hiperión, 1997.
—, *En brazos del amado*, Madrid, Arca de la Sabiduría, 1998.
—, *Uno magnificiente*, Madrid, Mandala, 2001.
—, *Diwan de Shams de Tabriz*, Madrid, Sufi, 2002.
—, *Tesoro Espiritual. Las enseñanzas del poeta filósofo*, Barcelona, Oniro, 2002.
RUSSELL, Peter, *Ciencia, conciencia y luz*, Barcelona, Kairós, 2001.
SACKS, Oliver, *Alucinaciones*, Barcelona, Anagrama, 2013.
SAMUELS, Mike y SAMUELS, Nancy, *Ver con el ojo de la mente,* Madrid, Los Libros del comienzo, 1991.
SANZ, Mario, *El cantar de los cantares*, Barcelona, Kairós, 2005.
SCHUCMAN, Helen y THETFORD, William, *Un curso de milagros*, Mill Valley, Fundación para la Paz Interior UCDM, 1999.
SERS, Philippe, *La révolution des avant-gardes. L'expérience de la vérité en art,* Hazan, 2012.
SHAMBHAVA, Padma, *El libro de los muertos tibetanos,* Barcelona, Kairós, 1994.
SHUON, Frithjof, *El ojo del corazón*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2003.
—, *La transfiguración del hombre*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2003.
SIRAJ AD-DIN, Abu Bakr, *El libro de la certeza*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2002.
SIRUELA, Jacobo, *El mundo bajo los párpados*, Gerona, Atalanta, 2010.
SMITH, Huston, *La percepción divina*, Barcelona, Kairós, 2001.
SOHRAVARDÎ, Sihâboddîn Yahyâ, *El encuentro con el ángel,* Madrid, Trotta, 2002.
SOLANA, Guillermo (ed.), *El impresionismo, La visión original,* Madrid, Siruela, 1997.
STAIN, Murray, *El mapa del alma según Jung*, Barcelona, Luciérnaga, 2004.
STEINER, George, *Gramáticas de la creación*, Madrid, Siruela, 2001.
—, *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?,* Barcelona, Destino, 2007.
STOCKER, Freddy, *Hipnotismo y sugestión*, Barcelona, Bruguera, 1980.
SUSPERREGUI, José Manuel, *Fundamentos de la fotografía,* Bilbao, Universidad del País Vasco, 2000.
SUZUKI, Daisetz T., *Vivir el zen,* Barcelona, Kairós, 2003.
— y FROMM, Erich, *Budismo zen y psicoanálisis*, México, FCE, 1990.
SCHWARTZ, Tony, *Lo que realmente importa,* Barcelona, La liebre de marzo, 2008.
STERBAK, Jana, *De la performance al vídeo*, Vitoria-Gasteiz, ARTIUM, 2006.
SWEDENBORG, Emanuel, *El habitante de dos mundos*, Madrid, Trotta, 2000.
—, *Del cielo y del infierno*, Madrid, Siruela, 2002.

TAMDING GYATSO, Gueshe, *Senda de luz*, Menorca, Amara, 1997.
TAMMET, Daniel, *Nacido en un día azul*, Málaga, Sirio, 2006.
TAYLOR, Jill B., *Un ataque de lucidez*, Barcelona, Debate, 2009.
TESLA, Nikola, *Yo y la energía*, Madrid, Turner Noema, 2011.
THOMPSON, Jon, *Mundos interiores al descubierto*, Madrid, Londres, Dublín, Fundación La Caixa, Whitechapel Gallery, Irish Museum of Modern Art, 2006.
TOLLE, Eckhart, *El poder del ahora*, Barcelona, Gaia, 2006.
TOSCANO, María y ANCOCHEA, German, *Mujeres en busca del amado*, Barcelona, Obelisco, 2003.
— y —, *Dionisio Areopagita, la tiniebla es luz*, Barcelona, Herder, 2009.
TUCCI, Giuseppe, *Teoría y práctica del mandala,* Barcelona, Barral, 1974.
TUCHMAN, Maurice, *The Spiritual in Art. Abstract painting, 1890-1985*, Nueva York, Londres, París, LACMA, Abbeville Press Publishers, 1987.
TURRELL, James, *Air Mass*, ed. de Mark Holborn, Alemania, Londres, The South Bank Centre, 1993.
—, *Into the Light*, Pittsburgh, Mattress Factory, 2003.
—, *Rencontres 9*, ed. de Almine Rech y Bernard Ruiz-Picasso, París, Almine Rech y Images Modernes, 2005.
—, *James Turrell Geometrie di luce Roden Crater Project,* ed. de Agostino de Rosa, Milán, Mondadori Electa, 2007.
—, *A Retrospective*, ed. de Michael Govan y Christine Y. Kim, Los Ángeles, Múnich, Londres, Nueva York, LACMA, Museum Associates, Prestel, 2013.
ULLMAN, Robert y REICHENBERG-ULLMAN, Judyth, *Místicos, maestros y sabios,* Barcelona, Kairós, 2009.
UNDERHILL, Evelyn, *La mística,* Madrid, Trotta, 2006.
—, *La práctica del misticismo,* Madrid, Trotta, 2015.
VALENTE, José Ángel, *Ensayo sobre Miguel de Molinos*, Barcelona, Barral Editores, 1974.
VARELA, Francisco J. (ed.), *El sueño, los sueños y la muerte*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1998.
VEGA, Amador, *Arte y santidad*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2004.
—, *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko,* Madrid, Siruela, 2010.
VELASCO, Juan Martín, *El fenómeno místico*, Madrid, Trotta, 2003.
VILAR, Sergio, *La nueva racionalidad*, Barcelona, Kairós, 1997.
VIOLA, Bill, *Reasons for Knocking at An Empty House. Writings 1973-1994*, Londres, Time and Hudson, Anthony d'Offay Gallery,1995.
—, *Las pasiones*, Madrid, Fundación La Caixa, 2004.
—, *Las horas invisibles*, Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007.
VISSER, Frank, *Ken Wilber o la pasión del pensamiento*, Barcelona, Kairós, 2003.
VOLWAHSEN, Andreas, *India. Arquitectura universal*, Barcelona, Garriga Impresores, 1970.
VV.AA., *La creación. El origen del mundo a la luz de la tradición*, Barcelona, Arola, 2001.
WALSH, Roger y VAUGHAN, Frances (eds.), *Trascender el ego*, Barcelona, Kairós, 1994.
WARNER, Marina, *The Inner Eye. Art Beyond the Visible,* Londres, National Touring Exhibitions, 1996.
WARR, Tracey, *El cuerpo del artista*, Londres, Phaidon, 2006.
WEISS, Brian, *Muchas vidas, muchos maestros,* Barcelona, Ediciones B, 2014.
WEISBERGER, Edward, *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Nueva York, Londres, París, Los Angeles County Museum of Art, Abbeville Press Publishers, 1986.
WHITE, John (ed.), *La experiencia mística*, Buenos Aires, Kairós, 1992.
WILBER, Ken, *El espectro de la conciencia*, Barcelona, Kairós, 1990.
—, *Los tres ojos del conocimiento*, Barcelona, Kairós, 1994.
—, *El ojo del espíritu,* Barcelona, Kairós, 1998.
—, *Diario,* Barcelona, Kairós, 2000.
—, *Después del edén*, Barcelona, Kairós, 2001.
—, *La conciencia sin fronteras,* Barcelona, Kairós, 2001.
—, *Espiritualidad integral*, Barcelona, Kairós, 2007.
WILSON, Colin, *Rudolf Steiner. El hombre y su visión*, Barcelona, Urano, 1986.
WOODMAN, Francesca, *Retrospectiva,* Murcia, Espacio AV, 2009.
YOGANANDA, Paramahansa, *Autobiografía de un yogui*, Los Ángeles, Self-Realization Fellowship, 2006.
ZAJONC, Arthur, *Capturar la luz,* Atalanta, Gerona, 2015.
ZI, Lao, *El libro del curso y de la virtud*, Madrid, Siruela, 1998.
ZWEIG, Stefan, *El misterio de la creación*, Madrid, Sequitur, 2007.

CINEMATOGRAFÍA

BESSON, Luc (dir.), *Lucy*, 90'. EuropaCorp / TF1 Films Production / Universal Pictures, 2014.
CAMERON, James (dir.), *Avatar;* 161'. 20th Century Fox, 2009.
EASTWOOD, Clint (dir.), *Más allá de la vida,* 129'. Warner Bros. Pictures, 2010.
HARRIS, Ed (dir.), *Pollock. La vida de un creador;* 122'. Sony Pictures Classic, 2000 .
HERZOG, Werner (dir.), *La cueva de los sueños olvidados,* 86'. Fotografía: Peter Zeitlinger. Género: Documental histórico. 2010.
KIDEL, Mark (dir.), *Bill Viola. The Eye of the Heart. A Portrait of the Artist,* 59'. Género: Documental. BBC y ARTE France, 2002.
KUBRICK, Stanley (dir.), *2001: Una odisea del espacio*, 143'. Guion: Arthur C. Clarke y Stanley Kubrick. Música: Richard Strauss, Johann Strauss; Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) / Stanley Kubrick Productions, 1968.
NOLAN, Christopher (dir.), *Origen*. 142'. Warner Bros Pictures, 2010.
RIEDELSHEIMER, Thomas (dir.), *Ríos y mareas. Andy Goldsworthy y la obra del tiempo*, 90'. Género: Documental. Karma Films, 2008.
SCOTT, Kenny y HARTEL, Rob (dirs.), *Cerebros asombrosos*, 150'. Género: Documental. Windfall Films con Five para National Geographic Channel, 2008.
SPIELBERG, Steven (dir.), *Minority Report*, 144'. 20th Century Fox / Dreamworks Pictures, 2002.
WACHOWSKI, Lilly & WACHOWSKI, Lana (dirs.), *Matrix,* 131'. Warner Bros. Pictures, 1999.
— & — (dirs.), *Matrix Reloaded,* 138'. Warner Bros. Pictures, 2003.
— & — (dirs.), *Matrix Revolutions,* 130'. Warner Bros. Pictures, 2003.
WISEMAN, Frederick (dir.), *National Gallery,* 180'. Idéale Audience y Gallery Films, 2014.
ZEMECKIS, Robert (dir.), *Contact,* 150'. Warner Bros. Pictures, 1997.

PRENSA

AMIGUET, Lluís, «*Cuando mueres solo cambias de conciencia.* Entrevista a Pim van Lommel», *La Contra de La Vanguardia,* 5 de junio de 2012 .
FARRERAS, Carina, «L'Univers autista dibuixat», *La Vanguardia,* 8 de febrero de 2015, pp. 68-69.
MARINA, José Antonio, «La intuició», *La Vanguardia,* Barcelona, 31 de enero de 2015, p. 13.
NAHUM, Sara, «*Los espíritus se manifiestan de muchas maneras.* Entrevista a Marilyn Rossner», *Diario de Navarra,* 14 de marzo de 2009.
PUIG, Margarita, «El origen de las ideas», *La Vanguardia,* Barcelona, 16 de abril de 2011.
RACIONERO, Luis, «La musa o la inspiración», *La Vanguardia,* Barcelona, 23 de abril de 2011.
SANCHÍS, Inma, «*Ateos y místicos comparten muchas cosas.* Entrevista a Javier Melloni», *La contra de La Vanguardia,* 31 de octubre de 2007.

ENTREVISTAS Y ARTÍCULOS ON-LINE

ABRAMOVIC, Marina, *The Kitchen. Homage to Saint Therese,* http://www.lafabrica.com/es/galeria-exposiciones/marina-abramovic-2/
CARDERO, José Luis, *De lo numinoso a lo Sagrado y lo Religioso. Magische Flucht, Vuelo Mágico y éxtasis como experiencias de lo Sagrado,* www.liceus.com
ELIASSON, Olafur, www.elcultural.com/revista/arte/olafur-Eliasson/33229
FONTANA, Lucio, www.artespain.com/02-12-2008/escultura/biografia-de-lucio-fontana
LAING, Rosemary, *Research. 1999.* www.tolarnogalleries.com/rosemary-laing
MELLONI, Javier, *Me apasiona todo aquello que contenga Verdad, Belleza y Bondad, venga de donde venga y vaya hacia donde vaya, porque todo proviene de la misma Fuente*. Entrevista de Elena Lorente.
PLENSA, Jaume, http://jaumeplensa.com/bibliography/press-pdf
—, *Olhas nos Meus Sonhos (Awilda),* https://www.youtube.com/watch?v=Z4bcPHdnTYg
—, *The poetics of the Intangible. A Conversation with Jaume Plensa,* http://http://digicult.it/design/the-poetics-of-the-intangible-a-conversation-with-jaume-plensa/
ROWLEY, George, *El Tao y la pintura.* Artículo publicado en la revista digital: Arsgravis, a cargo de Raimon Arola. http://www.arsgravis.com
STERBAK, Jana, *I want you to feel the way I do.* Entrevista de Rosa Martínez, http://www.rosamartinez.com/jana_esp.htm

TAMMET, Daniel, *The Boy With The Incredible Brain,* https://www.youtube.com/watch?v=AbASOcqc1Ss
TURRELL, James, http://www.plataformaarquitectura.cl/2012/07/03/twilight-epiphany-james-turrell/
—, *James Turrell interview,* https://www.ft.com/content/52c22c2c-c165-11e2-9767-00144feab7de
—, *Art review: The light through James Turrell's eyes,* http://www.latimes.com/entertainment/arts/culture/la-et-cm-0527-knight-turrell-review-20130528-story.html
—, *El vendedor del cielo,* https://elpais.com/diario/2009/03/21/babelia/1237593967_850215.html
—, *Entrevista a James Turrell*, por Elena Vozmediano, http://elena.vozmediano.info/entrevista-a-james-turrell/
—, *James Turrell: Consciousness of light,* http://www.bbc.co.uk/blogs/thereporters/willgompertz/2010/11/james_turrell_consciousness_of_light.html
—, *Entrevista con James Turrell,* https://www.interviewmagazine.com/art/james-turell
—, *Light Matters: Seeing the Light with James Turrell,* http://www.archdaily.com/380911/light-matters-seeing-the-light-with-james-turrell/
VIOLA, Bill, http://www.billviola.com/
—, *An Interview with Bill Viola,* by Raymond Bellour. Bill Viola October, vol. 34 (otoño de 1985), pp. 91-119. http://johnstuartarchitecture.com/Spring_2009_Video_Readings_files/Bellour%20Interview%20with%20Bill%20
—, *Bill Viola. Cameras are soul keepers,* https://www.youtube.com/watch?v=uenrts2YHdI
—, *El neoyorquino Bill Viola, padre del videoarte, gana el Premi Catalunya.* https://www.elperiodico.com/es/actualidad/20090512/el-neoyorquino-bill-viola-padre-del-videoarte-gana-el-premi-catalunya-125552
—, *Entrevista con el video artista,* http://www.designboom.com/eng/interview/viola.html
—, *Entrevista a Bill Viola. Tecnología y trascendencia,* http://www.caimanediciones.es/entrevista-bill-viola-caiman-cdc-22-dic-2013.
—, *Tuve la suerte de ser rescatado de morir,* http://blogs.elpais.com/con-arte-y-sonante/2013/06/

TESIS DOCTORALES ON-LINE

AZARA, Pedro, *Furor divino: contribución a la historia de la teoría del arte: análisis de la evolución del concepto de furor divino en relación con las facultades del alma, en la tratadística, del Renacimiento al Barroco.* TDR Tesis Doctorales en Red, http://www.tesisenred.net
CASTILLO, Ignacio Javier, *El sentido de la luz. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de la luz hasta el cine,* http://www.tdx.cat/handle/10803/1378
GUARDANS, Teresa, *Indagaciones en torno a la condición fronteriza.* TDR Tesis Doctorales en Red, http://www.tesisenred.net

ILUSTRACIONES

1. CASANOVA, Ramón, *Pantheon,* 25 junio 2007, 9:00-10:20 h, Roma, solsticio de verano. http://www.ramoncasanova.com
2. Grabado barroco.
3. FLUDD, Robert, *Utriusque Cosmi,* tomo I, Oppenheim, 1617.
4. BERNINI, Gian Lorenzo, *El éxtasis de Santa Teresa* (Detalle), 1645-1652, Capilla Cornaro, iglesia de Santa Maria della Vittoria, Roma.
5. Mano de Dios de Sant Climent de Taüll, iglesia de Sant Climent de Taüll, Vall de Boi, Cataluña.
6. PHILOTHEUS, *Symbola Christiana,* Frankfurt, 1677.
7. Iris.
8. DORÉ, Gustave, *Dante contemplando los siete círculos del Cielo,* ilustración del «Paraíso», *La Divina Comedia,* siglo XIX.
9. TALEMARIANUS, Petrus, *De l'arquitecture naturelle,* París, Vega, 1949, p. 20.
10. DE TAÜLL, Mestre, *Pantocrator de Taüll* (Detalle), 1123, iglesia de Sant Climent de Taüll, Vall de Boi, Cataluña.

Es así, que el ser humano deviene, por sí mismo, el misterio más grande. No entiende un universo en el que ha sido precipitado por alguna razón que a sí mismo se le escapa. Entiende pocas cosas del propio proceso orgánico y menos aún de la peculiar capacidad de percibir el mundo que lo rodea, y de razonar y de soñar. Sabe menos aún de su capacidad más noble y más sorprendente, la de trascenderse y percibir en el acto mismo de la percepción.

M. Merleau-Ponty



INFORMACIÓN ADICIONAL

Para quienes se dedican al arte, la luz puede convertirse en un poder misterioso y fascinador más allá del plano físico y óptico. El carácter visionario de la luz radica en su elemento numinoso, en su capacidad de poder trascender a lo religioso o esotérico. Ante una realidad que solo es percibida tenuemente, la luz adquiere su verdadera significación desde la experiencia mística y la creación artística.

Este libro presenta un estudio singular sobre el fenómeno de la inspiración vinculada con lo sagrado, sin que por ello tenga que estar necesariamente ligado a los contextos religiosos. María Pilar Rivera combina su experiencia espiritual y artística con profundos conocimientos teóricos para construir una obra participativa, plural y transdisciplinar en la que se combinan estudios, relatos, testimonios y diversos ejemplos de obras artísticas. Asimismo, *El sentido numinoso de la luz* va trazando una completa cartografía del proceso creador, en el que la transcendencia se evidencia como un fenómeno inherente a la condición humana, ya sea tanto a través de la mística como del arte.

MARÍA PILAR RIVERA es artista y doctora en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona. Su obra ha sido exhibida tanto a nivel nacional como europeo en numerosas conferencias y exposiciones en instituciones, museos y galerías, además de participar en varias ediciones de Ferias de Arte europeas y obtener diversos premios, accésits y becas.

Asimismo, combina su proceso de creación con el de investigación, ampliando sus estudios en la Universidad Sant Martins de Londres en temas de arte y pensamiento. Su campo de indagación teórica «y vivencial» se centra en la experiencia vivida y vívida de visión y creación de artistas, visionarios y creadores.

OTROS TÍTULOS

Victoria Cirlot y Amador Vega (eds.)
Mística y creación en el siglo XX

Victoria Cirlot
Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente

Hildegund Keul
Matilde de Magdeburgo. Poeta, beguina, mística

Javier Melloni
Voces de la mística I

Voces de la mística II
Vislumbres de lo real

Konrad Paul Liessmann
Filosofía del arte moderno

Índice